DICȚIONAR DE TERMENI MUZICALI

Biblioteca Universității de Arte
"George Enescu" Iași
H0011426

Editura științifică și enciclopedică
București 1984

AUTORI

A. B.	Andrei BUCȘAN, dr. cercet. șt. pr.
Ad. P.	Anda POPESCU, muzicolog
Al. L.	Alexandru LEAHU, lector univ.
A. M.	Alice MAVRODIN, muzicolog
A. R.	Adrian RAȚIU, lector univ.
A. P.	Aurel POPA, compozitor, muzicolog
As. P.	Andreas PORFETYE, compozitor, muzicolog
C. A. B.	Carmen Aurora BETEA, cercet. șt.
C. B.	Constantin BUGEANU, muzicolog, dirijor
C. C.	Constantin COSTEA, coreolog
Cl. L. F.	Clemansa Liliana FIRCA, cercet. șt. pr.
C. S.	Carmen STOIANOV, muzicolog
D. A.	Dumitru AVAKIAN, muzicolog
D. B.	Dan BUCIU, asist. univ.
D. P.	Despina PETECEL, muzicolog
D. U.	Dem. URMĂ, dr. ing.
E. C.	Emilia COMIȘEL, prof. univ.
E. P.	Eugen PRICOPE, muzicolog, dirijor
E. Z.	Elena ZOTTOVICEANU, cercet. șt. pr.
Fr L.	Francisc LASZLO, lector univ.
G. C.	Gheorghe CIOBANU, dr. prof. univ.
G. F.	Gheorghe FIRCA, dr., muzicolog
Gr. C.	Grigore Constantinescu, dr. asist. univ.
G. M.	George MANOLIU, prof. univ.
I. H.	Ion HUSTI, prof. univ.
I. R.	Ileana RAȚIU, muzicolog
I. S.	Ianca STAICOVICI, muzicolog
L. B.	Liviu BRUMARIU, conf. univ.
L. C.	Liviu COMES, prof. univ.
L. R.	Liviu RUSU, prof. univ.
M. B.	Mihai BERINDEI, ing.
M. M.	Mihaela MARINESCU, muzicolog
N. B.	Nicolae BELOIU, lector univ.
N. M.	Nicu MOLDOVEANU, dr., muzicolog
O. B.	Olga BUTTU, muzicolog
O. L. C.	Octavian Lazăr COSMA, dr. prof. univ.
Pa. C.	Paul CARAVIA, cercet. șt. pr.
P. C.	Petre CODREANU, muzicolog
R. G.	Radu GHECIU, muzicolog
Ro. G.	Romeo GHIRCOIAȘIU, dr. prof. univ.
S. B. B.	Sebastian Barbu BUCUR, dr., muzicolog
S. R.	Speranța RĂDULESCU, dr., cercet. șt.
T. Al.	Tiberiu ALEXANDRU, prof. univ.
T. C.	Tudor CIORTEA, prof. univ.
T. M.	Titus MOISESCU, muzicolog
W. D.	Wilhelm DEMIAN, muzicolog, compozitor

Coordonator științific:
Prof. univ. ZENO VANCEA

Redactor coordonator:
Dr. GHEORGHE FIRCA

PREFAȚĂ

Vastul domeniu al științei muzicii are tradiții milenare, cu începuturi ce se pierd în faza aproape mitică a pitagoreismului și a gîndirii muzicale din China antică, dar și o nedesmințită actualitate. Cuprinzînd date și noțiuni aparținătoare celor trei laturi principale ale fenomenului muzical: produsul artistic sonor (de la formele sale spontane la cele superior organizate în opera de artă), interpretarea și receptarea, știința muzicală a sistematizat și explicitat la nivel logic și terminologic experiența umanității, în funcție de concepțiile artistice și filosofice ale epocilor în succesiune, de aportul celorlalte științe și, desigur, de practicarea muzicii.

Sistematica muzicală și terminologică își găsesc locul încă în tratatele general-teoretice ale antichității, în cele de același tip (dar orientate deja și spre legile compoziției) ale evului-mediu și Renașterii, continuînd cu tratatele și manualele epocii moderne. Lexicografia muzicală propriu-zisă a luat naștere odată cu avîntul enciclopedismului în epoca luminilor (la autori ca S. de Brossard, J.-J. Rousseau, J. G. Walter — deși nu lipsesc nici antecesori ca Tinctoris), dar a cunoscut o mare dezvoltare în secolul al XIX-lea, un punct culminant în această direcție constituindu-l *Lexiconul muzical* al lui H. Riemann (ajuns astăzi la cea de-a 12-a ediție).

Importanța actuală a lexicografiei muzicale, în formele sale cele mai diverse: dicționare terminologice și de personalități, de strictă specialitate sau de popularizare, cu caracter de limbă (adesea poliglote) sau enciclopedic etc. este mai presus de orice îndoială. Diversificarea și specializarea, împrumutul de metode din științe componente și adiacente, apariția unor termeni noi proveniți din metodele de creație ale secolului al XX-lea și ca urmare a impunerii unor practici muzicale de ultimă oră, dar și perspectiva istorică mereu lărgită (avînd ca rezultat diferențierea specificului stilistic și a concepțiilor estetice în diferite etape) caracterizează astăzi optica și metodologia în alcătuirea dicționarelor.

Ținînd seama de aceleași criterii, s-a pornit și la elaborarea *Dicționarului de termeni muzicali*. El valorifică experiența universală a domeniului prin prisma a ceea ce este necesar culturii noastre muzicale, util cercetării și educării publicului. Totodată, sintetizează experiențele autohtone, fie ele și modeste, ale începuturilor (Timotei Popovici, Titus Cerne, Ivela) sau pe acelea tot mai specializate ale anilor din urmă (Viorel Cosma, Tiberiu Alexandru, Alexandru Pașcanu, Aurel Popa, Dumitru Bughici, Wilhelm Berger, Iosif Sava, Luminița Vartolomei, Daniela Caraman Fotea, Florian Lungu, Mihai Berindei ș.a.). Conceput ca operă colectivă, deci în virtutea singurei modalități capabile să asigure o judicioasă cuprindere a unei materii atît de vaste (teoria generală a muzicii, teoria armoniei, contrapunctului, a formelor, acustica, organologia, folclorul, coregrafia, muzica gregoriană și cea bizantină, istoria muzicii, estetica, semiotica, sociologia, psihologia muzicii etc.) precum și un nivel ridicat de tratare, *Dicționarul* reunește condeiele a peste 40 de autori, între care cunoscuți specialiști în domeniile respective și tineri cu o solidă formație profesională, dornici de a se informa, de a se afirma pe tărîmul cercetării. Există unele direcții, ca etnomuzicologia, bizantinologia, teoria modurilor și sintaxa muzicală în care muzicologia românească are certe contribuții originale și chiar unele priorități recunoscute pe plan mondial, fapt ce se reflectă, nădăjduim, corespunzător în substanța și extensia unora dintre articole. Desigur că unele domenii nu beneficiază încă de o cercetare avizată, impunînd implicit crearea în perspectivă a unor cadre de specialiști. De aceea, pentru lipsurile sau erorile ivite tocmai în aceste direcții prea puțin adîncite, vor fi bine venite toate acele sugestii menite să contribuie la îmbunătățirea textului la viitoarele ediții.

Pentru prima dată la noi, o lucrare de un asemenea profil și de proporțiile prezentului *Dicționar* își propune normarea terminologică a cunoștințelor muzicale, așa cum sînt vehiculate acestea în scrisul românesc de specialitate. Întreprindere dificilă, dacă se ține seama de situația neomogenă a terminologiei, de proveniența noțiunilor — școlile muzicale (franceză, germană, italiană, rusă) cărora le-au aparținut unii dintre muzicienii noștri din trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat. O anume canalizare a noțiunilor spre un *corpus* teoretic unitar s-a petrecut totuși „în mers", în cadrul procesului de învățămînt, de o vîrstă deja venerabilă, și, mai nou, în dezbaterile muzicologice. De o unificare absolută a noțiunilor — cu complexele implicații ale omonimelor și derutanta situație a sinonimelor — nu poate fi însă vorba, căci aceasta ar duce la o nedorită schematizare, dezicînd tocmai stratificările stilistice și reflec-

tarea lor teoretică, deosebirile de concepții în spațiu și timp despre care a fost vorba mai înainte. Accepțiilor de teorie elementară ale cîtorva noțiuni (adesea uniformizante și neistorice) li se aduc cuvenitele corective, care să le facă apte în a fi aplicate unor realități privind epocile apuse, pe de o parte, și în a proiecta cercetarea pe coordonatele noi de cunoaștere și pe baze teoretice precise, pe de alta. Lucrarea oferă, în consecință, o bogată informație enciclopedică la foarte multe dintre articole, cu precădere la acelea dedicate curentelor, școlilor, stilurilor etc.

Mulțumim cu acest prilej tuturor celor care au contribuit la elaborarea *Dicționarului*, în primul rînd autorilor, aplecați îndelungă vreme și cu migală asupra articolelor, învingînd fie penuria fie excesul de informație, și, nu în ultimul rînd muzicologului dr. Gheorghe Firca, celui care, în cadrul redacției, a coordonat, lexicografiat și lecturat întregul text, tehnoredactorului Olimpiu Popa și cartografului Romulus Eremia. Mulțumim de asemenea Editurii științifice și enciclopedice, în special tovarășilor din conducerea instituției, Aurora Chioreanu, dr. Mircea Mâciu, dr. Valeriu Suteu, pentru sprijinul multilateral și generos acordat pe tot parcursul elaborării lucrării ca și în faza finalizării acesteia.

Nădăjduim că *Dicționarul de termeni muzicali* se va dovedi de un real folos atît muzicienilor, viitorilor muzicieni aflați pe toate treptele procesului de instruire artistică, precum și cititorilor din cercurile cele mai variate ale iubitorilor artei sonore care vor găsi în paginile sale informații de imediat interes ca și temeiuri pentru lărgirea orizontului lor muzical.

Profesor Zeno Vancea

NOTA REDACȚIEI

Într-un spațiu variabil, de la simpla *definiție* a termenului, la ampla sa *definire* și descriere enciclopedică, *Dicționarul de termeni muzicali* își propune să investească cu o informație corespunzătoare fiecare dintre noțiunile avute în vedere. Bogăția, claritatea și esențialitatea acestei informații sînt principalele obiective urmărite în conceperea și realizarea lucrării, scop în care au fost adoptate o serie de norme de redactare și convenții tipografice.

Cuvîntul-titlu, tipărit cu litere aldine, redă sensul considerat ca avînd cea mai largă circulație în limba română. Variantele sale, de obicei reprezentînd mici abateri de la cuvîntul-titlu, sînt redate, cu aceleași caractere, în paranteză. În mod constant, s-a consemnat forma nearticulată, la singular, a numelui comun (cu excepția unor nume de dansuri, de jocuri sau genuri populare — ex.: **Banul Mărăcine, breaza, bradul** — ce provin adesea din nume proprii). Pluralul a fost preferat numai pentru cazurile care s-au impus ca atare (unele instrumente: **castaniete, crotale** sau noțiuni teoretice: **mărturii, chiavette**), numele fiind un substantiv colectiv. Formele adjectivale sînt extrem de rare (ex.: **concertant, natural**), ele introducînd, de obicei, în cuprinsul articolului, alte sintagme substantivale. Toate aceste principii formale au vizat punerea în evidență a sensurilor muzicale fundamentale, a ontologiei cuvîntului, preferîndu-se acele definiri generalizate care exprimă starea, rezultatul acțiunii și nu acțiunea însăși (ex. **alterație, nu alterare**); există și forme duble, menționate ca atare în paranteză, pentru situațiile în care ambele forme sînt importante (ex. **solmizație** și **solmizare**; **articulare** și **articulație**). Grafia cuvîntului-titlu este cea conformă cu normele ortografice în vigoare, dar atunci cînd termenul are o circulație mai restrînsă (în vocabularul specific muzicienilor sau în literatura de specialitate), s-a optat pentru formele intrate mai de multă vreme în uz.

Paranteza, de după cuvîntul-titlu, cuprinde după caz: a) etimologia cuvîntului, precedată de semnul < „provine din", semn ce indică limba originară din care provine termenul indiferent de filiera prin care pătrunde în limba română; b) pronunțarea cuvîntului (în paranteză dreaptă intercalată) privind numai cuvintele străine care nu au fost înlocuite de un termen românesc adecvat; c) transliterarea și traducerea cuvîntului de origine; d) corespondentul cuvîntului în limbile de circulație ale literaturii muzicologice.

Tot uzanța este aceea care a dus la „românizarea" unor forme: **ciaconă, passacaglie,** sau la o grafie mai apropiată limbii noastre: **cheironomie** (nu **hironomie**), **calofonicon** (nu **kalophonikon**); la termenii bizantini, s-a preferat, în cîteva situații, în afara formei autohtone, forma grecească, în locul celei slavone, (**chinonic**, nu **priceastnă**), dată fiind universalitatea celei originare grecești.

Echivalentul (abreviat), plasat la sfîrșitul articolului, se referă la sinonimele din alte limbi. Fără a fi un dicționar poliglot, lucrarea recurge totuși la corespondențele termenilor în alte limbi, cu deosebire acolo unde termenii circulă cu denumiri străine (ex. instrumentele în partituri, instrumentele vechi etc.) sau atunci cînd este necesară accentuarea, nu atît a similitudinilor, cît mai ales a neconcordanțelor (cu eventuala lipsă a filiației în limbi diferite — ex.: **diez**; germ. **Kreuz**; engl. **sharp**).

Sinonimele sînt plasate întotdeauna la sfîrșitul articolului. Ele apar, în virtutea informației „încrucișate" și ca „voci" separate, ca simple trimiteri la articolul-titlu.

Omonimele redau accepțiile diferite ale unuia și aceluiași termen, fie în devenirea sa istorică, fie în conformitate cu statutul său ontologic. Omonimele sînt uneori apropiate logic sau diacronic, fiind despărțite în acest caz prin cifre arabe (cu caractere aldine), sau îndepărtate ori chiar fără legătură semantică, fiind despărțite, în acest al doilea caz, prin cifre romane (de asemenea cu caractere aldine). Notarea cu cifre romane redă aspectul cel mai general al noțiunii, iar cea cu cifre arabe, subsumate celor romane, aspectul particular al acesteia (vor exista, deci, asemenea notări: **1.**; **2.** etc.. **I.**; **II.** etc., dar și **I.1.... 2.... 3.** etc. **II.1.... 2.... 3.** etc.). Pătratul negru compartimentează extinderea informației de tip enciclopedic.

Nota redacției

Sensurile unui omonim au fost inseriate pornindu-se de la considerentul apariției lor în timp sau, în situația coexistenței lor istorice, în funcție de importanță.

Trimiterile se fac atît în cuprinsul articolului, cît și la sfîrșitul acestuia. În cuprinsul articolului se utilizează: asteriscul, pus la sfîrșitul cuvîntului sau sintagmei (se preferă, ca și pentru cuvîntul-titlu, trimiterea de la și la forma substantivală, chiar dacă, pentru a se evita încărcarea excesivă a textului, s-a făcut concesia luării ca bază pentru trimitere a unei forme adjectivale sau adverbiale); paranteza pusă tot după cuvînt, conținînd cifra arabă sau romană sau/și romană + arabă, ce desemnează sensul precis la care se face adresă în cazul unui termen polisemic; paranteza conținînd abrevierea „v." și cuvîntul la care se trimite. La sfîrșitul articolului se utilizează abrevierea „V.:", reprezentînd trimiterea la unul sau mai mulți termeni conecși, în unicul scop al completării și adîncirii informației.

Gheorghe Firca

ABREVIERI

a.	= alto
abrev.	= abreviere, abreviat
Acad.	= Academia ...
acomp.	= acompaniament
AfMw	= Archiv für Musikwissenschaft
afric.	= african
amer.	= american
AMl	= Acta Musicologica
ant.	= antonim
antic.	= antichitate
arhit.	= arhitectură
arm.	= armonie, armonic
asoc.	= asociație
b.	= bas
bar.	= bariton
b.c.	= basso continuo (it.)
Beitr. z. Mw	= Beiträge zur Musikwissenschaft
bg.	= lb. bulgară; bulgar
Bibl.	= Biblioteca ...
bibliogr.	= bibliografie
bis.	= biserică, bisericesc
BOR	= Biserica Ortodoxă Română
biz.	= bizantin
Buc.	= București
BWV	= Bach-Werke-Verzeichnis
c.	= circa; contra
c.a.	= contralto
cam.	= cameră
cat.	= catolic(ă)
c. bas	= contrabas
c.f.	= cantus firmus (lat.)
chit.	= chitară
cl.	= clarinet
Cons.	= Conservatorul ...
coregr.	= coregrafie, coregrafic
c. punct	= contrapunct
Cous, S.	= Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi
CSM	= Corpus Scriptorum de Musica
cul.	= culegere, cules
cuv.	= cuvînt
cv.	= cvartet
cvint.	= cvintet
D(d)	= dominantă
dB	= decibel
dr.	= doctor
dram.	= dramatic; dramaturgic
DTÖ	= Denkmäler der Tonkunst in Österreich
E	= est
ebr.	= limba ebraică; ebraic
echiv.	= echivalent
Ed.	= Editura ...
ed.	= ediție, editat
e.n.	= era noastră
enicl.	= enciclopedie
etc.	= et cetera (lat.)
europ.	= european
ev. med.	= evul mediu
ex.	= exemplu
f.	= für (germ.)
f.a.	= fără an
fg. (fag.)	= fagot
fig.	= figură
fiz.	= fizică
fl.	= flaut
folc.	= folclor, folcloric
fr.	= limba franceză; francez
germ.	= limba germană; german
Gesch.	= Geschichte (germ.)
gr.	= limba greacă; grecesc
greg.	= gregorian
hf.	= harfă
Hochsch.	= Hochschule (germ.)
h.c.	= honoris causa (lat.)
Hz.	= hertz
ibid.	= ibidem (lat.)
id.	= idem (lat.)
IMS	= The International Musicological Society
Inst.	= Institutul ...
instr.	= instrument, instrumental
IRASM	= International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
it.	= limba italiană; italian
î.e.n.	= înaintea erei noastre
înv.	= învechit
JAMS	= Journal of the American Musicological Society
Jahrb.	= Jahrbuch (germ.)
J. of the IFMS	= Journal of the International Folk Music Society IFMS
jud.	= județ
KV	= Köchelverzeichnis
lat.	= limba latină; latin
lb.	= limbă
L. muzicol.	= Lucrări de muzicologie (Cluj)
loc.	= locuțiune
log.	= logaritm
m.	= mort
magh.	= limba maghiară; maghiar
maj.	= major
mat.	= matematică; matematic
max.	= maxim; maximum

m. coresp. = membru corespondent
mezzosopr. = mezzosopran(o)(ă)
Mf = Die Musikforschung
MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*
mil. = mileniu
min. = minor
MQ = The Musical Quarterly
ms. = manuscris
mss. = manuscrise
muzicol. = muzicologie
n. = născut
N = nord
N.B. = nota bene (lat.)
nr. = număr
NZfM = Neue Zeitschrift für Musik
ob. = oboi
occid. = occident, occidental
op. = opus (lat.)
op. cit. = opus citat
orat. = oratoriu
orch. = orchestră, orchestral
orient. = oriental
p. = pagină
p.a. = primă audiție
perc. = percuție
p. ext. = prin extensie
picc. = piccolo (it.)
pl. = plural
pol. = limba polonă; polonez
polif. = polifonie, polifonic
pop. = popular
prof. = profesor
RaM = Rassegna Musicale Italiana
reed. = reeditare, reeditat
ref. = refacere, refăcut
rep. = republicat
rev. = revistă
Rev. folc. = Revista de etnografie și folclor
Rev. Muz. = Revista „Muzica"
RMI = Revista Musicale Italiana
RR = Revue Roumaine
RRHA = Revue Roumaine d'Histoire del'Art
rus. = limba rusă; rusesc
RTV = Radio-televiziunea română (inclusiv Radiodifuziunea română)
S = *sud*
S (s) și Sd (sd) = subdominanta
s = secundă
sax. = saxofon
SCIA = Studii și cercetări de istoria artei
scr. = limba sîrbo-croată
sec. = secolul
sf. = sfîntul, sfînta
simf. = simfonie, simfonic
sl. = limba slavonă; slavon
Soc. = Societatea...
sopr. = sopran, soprană
sp. = limba spaniolă; spaniol
Stud. muzicol. = Studii muzicologice; Studii de muzicologie
t. = tenor
T = tonică
tc. = limba turcă; turcesc
timp. = timpani (it.)
trad. = traducere, tradus
transcr. = transcripție
trb. = trombon
trp. = trompetă
u. = und (germ.)
Univ. = Universitatea ...
univ. = universitate, universitar
V = vest
v. = vezi
vb. = verb
vers. = versiune
v. cel = violoncel
vl. = violină
vla. = viola
vol. = volum
v. sl. = veche slavă
Wiss. = Wissenschaft (germ.)
xil. = xilofon
ZfMw = Zeitschrift für Musikwissenschaft
< = provine din
~ = înlocuiește cuvîntul
* = vezi

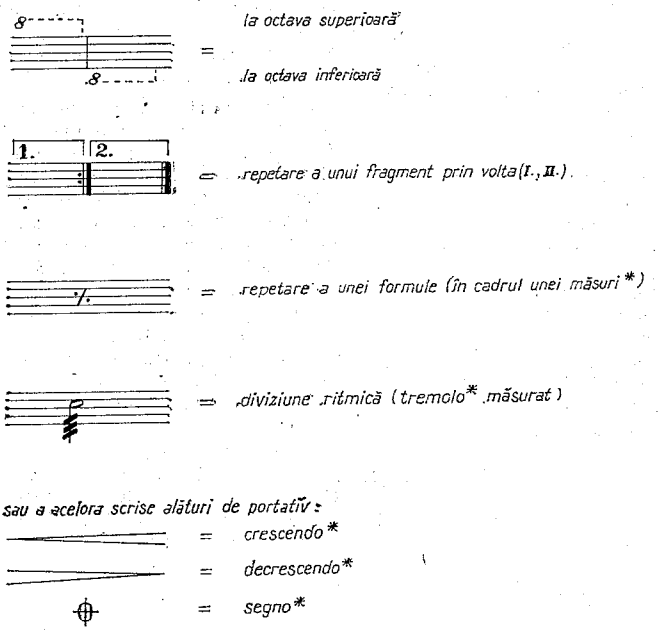
A

a 1. Numele primului sunet al gamei * în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. În teoriile muzicale anglo-germ. actuale, **a** este echivalentul lui *la* *. La popoarele romanice, literele au fost înlocuite în solmizare * prin silabe *(A = la)*. **2.** În sistemul modurilor **(I, 3)** greg., **A** este *confinalis* * în modul dorian. După Glareanus, cu **A** începe modul eolian. **3.** Abrev. pentru: alto *, *altus*, antifon *. V.: *acord; tonalitate* **(2)**; *dualism; cifraj*.

a battuta (loc. it. „în măsură", „pe timp bătut"), expresie prin care se arată revenirea la măsura * riguroasă, după o modificare trecătoare a tempo **(2)**-ului care fusese indicată prin: *colla parte* *, *a piacere* * sau *ad libitum* *. Sin.: *misurato* *; *a tempo* *. V. *battuta*.

Abendmusik (cuv. germ. „muzică de seară") **1.** Audiție muzicală întîlnită în a doua jumătate a sec. 17 în N Germaniei. Prima manifestare de acest gen a fost organizată la Lübeck, de către Buxtehude, care a compus cîteva lucrări pe texte religioase în acest scop. **II.** Piesă vocală, instr. sau vocal-instr., în general de mici dimensiuni, cu caracter de divertisment **(1)**. V. *serenadă*. (I. R.).

abreviații (< it. *abreviare* „a prescurta"), cuvinte și semne convenționale întrebuințate pentru simplificarea scrierii muzicale (v. notație **(1)**), în scopul economisirii spațiului folosit de o partitură * și pentru ușurarea lecturii. În afara **a.** care se înscriu nemijlocit în portativ *:



cele mai des folosite **a.** exprimate prin litere:

accel.	= *accelerando* *
accomp.	= it. *accompagnato* („acompaniat")
Ad°	= *adagio* **(1)**
ad lib.	= *ad libitum* *
All°	= *allegro* **(1)**
All^tto	= *allegretto* *

And.	= *andante* **(1)**
And^{ino}	= *andantino* *
arp., arpeg.	= *arpeggio* („arpegiu") și *arpeggiando* *
a.t.	= *a tempo* (v. *al tempo*)
B.c.	= *basso continuo*, v. bas continuu
cad.	= it. *cadenza*, v. cadență **(2)**
c.f.	= *canlus firmus* *
cont.	= *continuo*, v. bas continuu
cresc.	= *crescendo* *
dal s.	= *dal segno* *
d.c.	= *da capo* *
d.c. al fine	= it. *da capo al fine*, v. *da capo*
decresc.	= *decrescendo* *
dim. și dimin.	= *diminuendo* *
div.	= *divisi* *
espr.	= *espressivo* *
f, ff, fff	= *forte* *, *fortissimo* *
fp	= *fortepiano*
fz	= *forzato*
gliss.	= *glissando* *
G. O.	= fr. *grand orgue* *
G. P.	= *Generalpause* *
l.H.	= germ. *linke Hand* „mîna stîngă"
m	= *meno* *, *mezzo* * (v. și m)
marc.	= *marcato*
m.d.	= it. *mano destra*; fr. *main droite*, „mîna dreaptă" (v. și m.)
m.g.	= fr. *main gauche*, „mîna stîngă" (v. și m)
mf	= *mezzo forte* *
m.i.	= *muta in**
M.M.	= Metronom Mälzel
mod.	= *moderato* *
mp	= *mezzo* * *piano* (v. și m.)
m.s.	= *mano sinistra*, „mîna stîngă" (v. și m.)
m.v.	= *mezza voce* * (v. și *m.*)
obl.	= *obligato* v. obligat
op.	= *opus* *
p, pp, ppp	= *piano* *, *pianissimo* *
Ped.	= cu pedală **(1)**
princ.	= *principale* (v. obligat)
rall.	= *rallentando* *
rf, rfz, rinf.	= *rinforzando* *
r. H.	= germ. *rechte Hand*, „mîna dreaptă"
rip.	= *ripieno*, v. *concerto grosso*
rit.	= *ritardando* *, *ritenuto* *
S.	= *segno* (v. *al segno*)
seg.	= it. *segue*, „continuă"
sf, sfz	= *sforzato, sforzando* *
sord.	= *[con] sordino* *
sost.	= *sostenuto* *
spicc.	= *spiccato* *
stacc.	= *staccato* *
string.	= *stringendo* *
ten.	= *tenuto* *
tr, tr$^{\sim\sim}$	= tril *, (v. și ornamente)
trem.	= *tremolo* *
unis.	= *unisono* *
v.s.	= *vide* * *sequens, vide* * *subito*. (I.R.)

absolută, muzică ~, asociație de termeni prin care muzicologia germană a secolului trecut subliniază independența expresivă a artei muzicale în proiecție pur instrumentală. Ca dialectică sonoră reflectată de genurile complexe ale fugii *, sonatei * ș.a., **a.** ar întruchipa un ideal de puritate a relațiilor dintre entitățile muzicale ce își duc o viață autonomă, fără contribuția textului poetic sau a imaginilor evocatoare. Interpretarea formalistă și estetizantă a **a.** s-a concretizat în faimoasa teorie a lui Hanslick, a muzicii înțeleasă ca „succesiune de forme sonore în mișcare". Sin.: *muzică pură*. (A. L.)

academie de muzică, societate artistică sau științifică, organizată în baza unui statut propriu. În unele țări ca Franța, Germania, Anglia, academiile naționale de arte frumoase includeau și secțiuni muzicale cu dublu scop: didactic-educativ (viitoarele conservatoare*) și de difuzare și încurajare a creației muzicale prin concerte, recitaluri *, reprezentații lirice (viitoarele societăți de concert sau de operă*). Astăzi, prin **a.** se desemnează fie instituția de învățămînt superior echivalentă în unele țări cu conservatorul *, fie științifică, a cărei activitate este axată pe cercetare, fie societatea de concert (uneori chiar impresariatul). V.: *concert* **(1)** ; *învățămînt; muzicologie*. (I. R.)

a cappella (loc. it. „ca la capelă") **1.** Cîntare corală fără acompaniament * instrumental. Termenul provine de la spațiul rezervat unor altare laterale în interiorul bis. unde stăteau uneori și cîntăreții. Conform tradiției, modelul cîntării corale **a.** a fost muzica palestriniană, gîndită și executată în Capela Sixtină (lipsită de orgă *) și care corespunde nu numai condițiilor acustice ale edificiului ci și principiilor de simplitate polifonică *, slujind inteligibilității textului, preconizate de Contrareformă. Muzica corală (v. cor) a sec. 19 a preluat acest principiu, făcînd distincție între lucrările propriu-zis corale și cele cu acompaniament instr. sau orch. V. capelă. **2.** V. *alla breve*. (G. F.)

a capriccio (loc. it. „după capriciu, după plac"), indicație de expresie, mai ales de tempo **(2)**, ce dă interpretului libertatea de a imprima piesei sau fragmentului muzical astfel notat un caracter sau o mișcare **(2)** după dorință.

acataleetic (< gr. ἀκαταληκτικός, *akatalektikos*, „fără sfîrșit"), termen ce desemnează, în prozodia * greacă și latină, un vers complet al cărui ultim picior **(1)** sfîrșește cu o silabă atonă. În versificația pop. românească sînt cunoscute 2 tipare metrice **a.**: de 6 și de 8 silabe. Ex. Cine-aude-a mea guriță. Sin. *vers complet, vers plin*. V. *catalectic*.

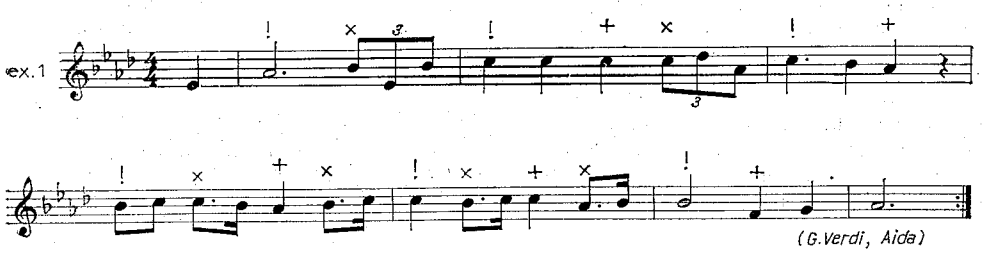
Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954; același, *Le ginsto syllabique. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, în *Polyphonie*, II „Le rythme musical", Paris, 1948, p. 26–57, republicat în ediție bilingvă, în: *Constantin Brăiloiu, Opere I*, Prefață și trad. Em. Comișel, București, 1967, p. 173–234; același, *La rythmique enfantine* în: *Colloques de Wégimont*, I, 1954–55,

Paris–Bruxelles, 1956; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E. C.).

acatist (Biz.) (< gr. ἀ κάθηζο, *a kaftizo* sau ὕμνος ἀκάθιςτος „neșezător"), imn de laudă adresat Fecioarei, compus după unii de patriarhul Sergiu (m. 638) al Constantinopolului, după unii de către Roman Melodul, între 536—556, completat de Andrei Criteanul (m. 726) iar după alții adăugit și introdus în cult de către patriarhul Sergiu, pe vremea împăratului Eraclie, în urma biruinței acestuia asupra armatelor perso-avare. Format din 13 condace * și 12 icoase *, acest **a.** (numit al „Bunei Vestiri"), al cărui prim condac începe cu τῇ ὑπερ μάχω („Apărătoarei Doamne"), este întrebuințat de atunci în toate bis. ort. Denumirea de **a.** a fost atribuită apoi și altor asemenea cîntări consacrate lui Iisus și unor sfinți (S.B.B.).

acatistier, cartea care cuprinde diferite acatiste *

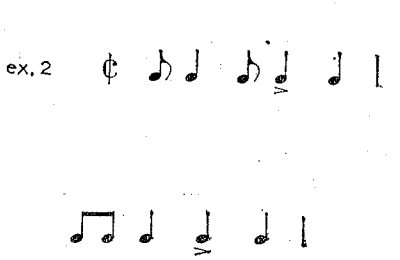
Trecerea de la structurile cantitative proprii prozodiei antice la structurile accentice ale versificației în limbile vulgare precum și în cele moderne a impus, în cazul preluării unor texte din ebraică, elină și, mai tîrziu, din lat., menținerea unor semne (asemănătoare, de ex. **a,** *a; b; c)* cu rol de reliefare a unor silabe. Aceste semne, alături de acelea ce indicau la început sensul ascendent sau descendent al intervalelor * muzicale, au stat, după cum se presupune, la originea semnelor muzicale bizantine (v. notație (IV)). **II.** Semn grafic indicînd o apogiatură * lungă anterioară sau posterioară, utilizat în notația ornamentelor * din sec. 18. **III.** Efectul unui sunet sau acord * cu intensitate distinctivă. **1. A.** *metric,* **a.** corelat în sistemul metro-ritmic (v. *măsură; arsis; thesis),* avînd trei specii: **a.** *metric principal* (!), **a.** *metric secundar* (+) și **a.** *metric subdivizionar* (x); de ex.:



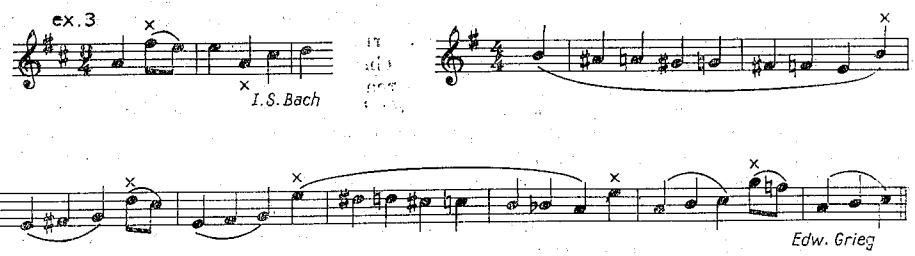
accelerando (cuv. it. „grăbind"), indicație de tempo **(2)** prin care se cere interpretului grăbirea treptată a mișcării; abrev. *accel.* Sin: *incalzando* *.

accent (< lat. *accentus* *; gr. προσῳδία, *prosodia,* „cînt alăturat") **I.** Termen generic pentru formele de pronunțare caracteristice prozodiei **(1)** antice și diferențiate, începînd din epoca alexandrină (sec. 2 î.e.n.), prin semne grafice cu denumiri gr. și lat. în: **a.** cu caracter melodic *(a, b, c),* ritmic *(c, d)* și de articulație *(f, g, h, i, j)*: a) / = ὀξεῖα, *oxeia; acutus* (înalt); b) \ = βαρεῖα, *bareia; gravis* (grav.); c) ∩ = περισπωμένη, *perispomene; circumflexus* (înalt-grav); d) ∪ = βραχύς, *brahys; brevis* (silabă scurtă); e) — = μακρός, *macros; longa* (silabă lungă); f) ⌣ = ὑφέν, *yphen; coniunctio* (de legare a două cuvinte); g), = διαστολή *diastole; distinctio* (de separare a două cuvinte); h)' = ἀπόσζροφος *apostrophos; apostrofus* (apostrof); i) ⊢ = δασεία, *daseia; aspiratio* (cu *h* aspirativ înaintea unui cuvînt care începe cu o vocală); j) ⊣ = ψιλή; *psile; siccitas sive purum* (fără *h* aspirativ înaintea unui cuvînt care începe cu o vocală).

2. A. *sincopic,* v. *sincopă.* **3. A.** *contratimpic,* v. *contratimp.* **4. A.** *motivic,* v. *motiv.* **5. A.** *de frază* *, v. *ictus* **(3). 6. A.** *patetic,* **a.** cu intensitate distinctă indicat prin semne grafice (∧, ∨, >) sau prin expresii prescurtate *(sf (sfz) = sforzato *; sfp = sforzato-piano).* **7. A.** *ritmic,* accentul cel mai puternic al unei formule **(II)** ritmice repetate exact sau variat, de ex., în ritmul foxtrott *:



8. A. *agogic*, v. *agogică*. **9. A.** *melodic*, **a.** provocat de un salt melodic (x) : (I. H.)



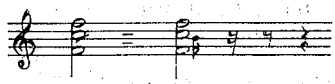
IV. Legile versificației în lb. română și structura ritmică a melodiei determină specificul **a.** în folcl. românesc. Cele trei **a.** tonice ale lb. române *(oxitonic*, de pe ultima silabă; *paroxitonic*, de pe silaba penultimă; *proparoxitonic*, de pe silaba antepenultimă) evidențiază o silabă din cuvînt, devenind astfel și **a.** muzical. **A.** *metric* împarte versul popular în picioare metrice alcătuite din două silabe, prima accentuată, a doua atonă. În refrenele * neregulate **a.** cade și după trei silabe. Nu este obligatorie concordanța **a.** *metric* cu cel *tonic;* același cuvînt poate fi accentuat diferit chiar în același vers. *Pădure*, dragă *pădure*, fenomen care rezultă probabil din supraviețuirea, în melodie, a picioarelor **(1)** metrice antice. În ultimul picior metric al versului, cele două accente trebuie să coincidă, cu unele excepții (Brăiloiu). (E. C).

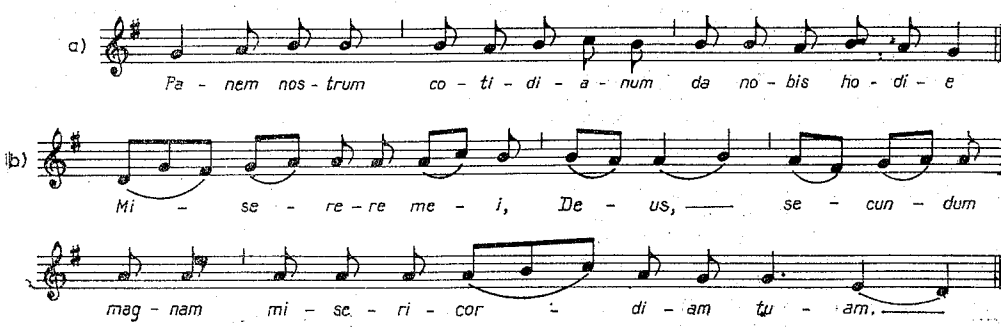
Bibliogr.: Riemann, H., *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, 1903; *Grundriss der Musikwissenschaft*, Leipzig, 1908; Tacchinardi, Alb., *Ritmica musicale*, Milano, 1910; Neumann, Fr., *Die Zeitgestalt — Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus I—II*, Viena, 1959; Barthe, E., *Takt und Tempo — Studie über die Zusammenhänge von Takt und Tempo*, Hamburg, 1906; Willems, E., *Le Rhythem musical — Étude psychologique*, Paris, 1954; Söhner, P., *Allgemeine Musiklehre*, München, 1956; Tartini, G., *Traité des Agréments de la Musique*, (Reédition complète), Celle și New York, 1961; Giuleanu, V., *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Buc., 1975; Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954; idem, *Le giustosyllabique. Un système rythmique populaire roumain*, în: *Annuario musical* VII, Barcelona, 1952; Bartok, B., *Melodien der rumänische Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935.

accentus (cuv. lat. < *ad cantus*, „cînt alăturat") **1.** Termen liturgic latin desemnînd cîntarea oficiantului (preotului) în cultul romano-catolic, în opoziție cu termenul *concentus*, „cînt însoțitor", care desemnează cîntarea în unison * a corului sau a soliștilor. **2.** Termen generic pentru desemnarea cîntărilor gregoriene * cu caracter preponderent de recitare și formulă **(I)** melodică de încheiere (ex. *a)* (v. psalmodie), apărut în teoria cîntului greg. începînd din sec. 16, odată cu termenul opus *concentus* adoptat ca termen generic pentru desemnarea cîntărilor gregoriene cu caracter preponderent melismatic (ex. *b)*. V.: *antifon; antifonie; responsorial; introitus; melismă.*

Bibliogr.: Lyra, J. W., *Andreas Ornitoparchus und dessen Lehre von den Kirchenaccenten*, Gütersloh, 1877; *Graduale Sacrosanctae Romanae Eclesiae — De Tempore et de Sanctis*, Desclée & Socii, Paris, 1924; Wagner, P., *Einführung in die Gregorianischen Melodien I*, Leipzig, 1901; David, L., *Méthode pratique de chant grégorien selon les principes de la notation de l'édition vaticane*, Lyon, 1922; Jeannin, Dom J., *Études sur le rythme grégorien*, Lyon, 1926. (I. H.)

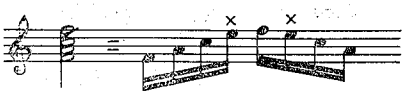
acciaccatura (cuv. it. „strivire"), notă de ornament * specială, întrebuințată în sec. 17 și 18 în muzica instrumentelor cu claviatură*, și care constă într-o foarte scurtă secundă* inferioară ce sună împreună cu tonul principal :





Accentus (2)

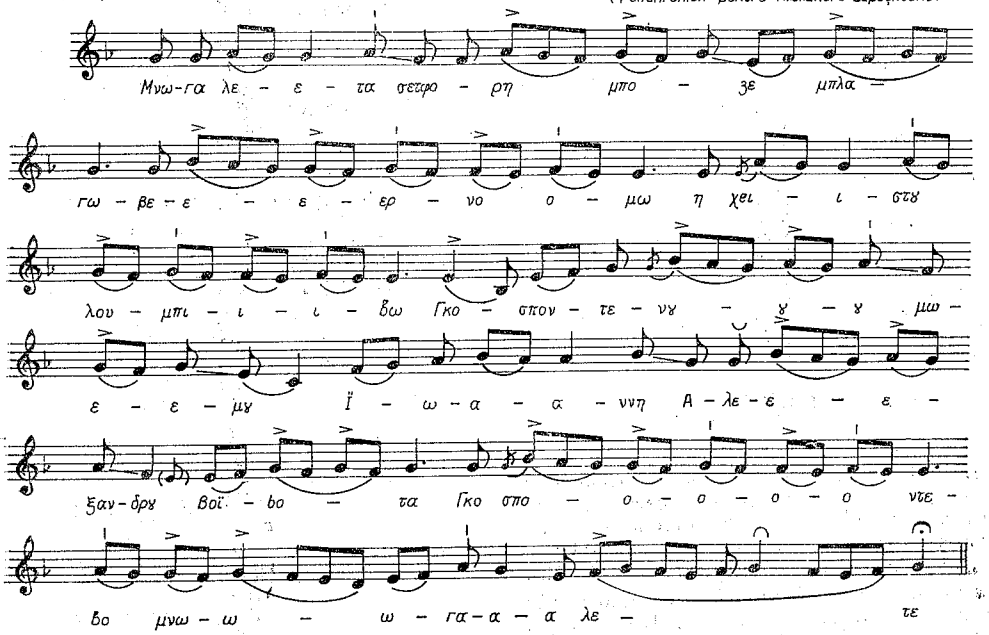
în cazul arpegiului *, **a.** este un fel opogiatură * și este notată în locul notei (secundei superioare) care lipsește :



accordo (cuv. it.; din lat. *chorda*, „coardă") **1.** Denumire a lirei *. **2.** Denumire dată în sec. 15—17 cvartetului **(1)** de instr. de diferite mărimi aparținînd aceleiași familii (de ex. flaut drept *). Rolul său consta în dublarea celor patru voci **(2)** *a cappella* * cu scopul de a le spori sonoritatea. **3.** Denumirea it. a acordului *. **4.** V. **mixtură (1).** (W. D.).

aclamație (lat. *acclamatio* și *adclamatio*; gr. ἐπιφώνησις, προσφώνησις; fr. și engl. *acclamation*; it. *acclamazione*; germ. *Akklamation*; sl. *aklamacija*), strigăt de bucurie, de entuziasm, de felicitare adresat de mulțime zeității, împăratului sau unor înalți demnitari, cunoscut la vechii evrei și la romani. ■ Pătrunsă în cultul creștin de la evrei, **a.** apare ca intervenție a credincioșilor în timpul slujbei *(Și duhului tău, Amin* etc.) ■ La Bizanț, **a.** își păstrează sensul roman originar („<...>) și în această limbă /latina/ a trecutului aclama armata pe împărat, căreia plebea din Constantinopol îi striga totuși într-o grecească de stradă urarea sa întru mulți ani πολλὰ ἔτη" —N. Iorga), pentru a se cînta apoi și în timpul ceremoniilor de la curte, în cinstea împăratului, dar și a membrilor familiei sale. Odată cu creșterea autorității patriarhului, se disting două categorii de **a.**: alături de πολυχρόνιον *(polychronion)* sau πολυχρόνισμα (polychronisma) adresat împăratului și familiei imperiale se impune și εὐφήμησις (*euphemesis*) adresat patriarhului, altor ierarhi. **A.** reprezintă singura muzică laică transmisă de Bizanț în notație **(IV)** neumatică. ■ **A.** a trecut și în practica bis. române, întîlnindu-se în acel ἄξιον ἐστίν *(axion estin* „vrednic este"), cîntat în perioada medievală la încoronarea domnitorilor și care se cîntă pînă astăzi la hirotonie, la tedeum **(2)** *(Mulți ani trăiască)*, și cînd participă un ierarh la slujba bisericească *(Pre stăpînul . . .,)*. ■ Din punct de vedere stilistic muzical, există **a.** de tip melismatic *

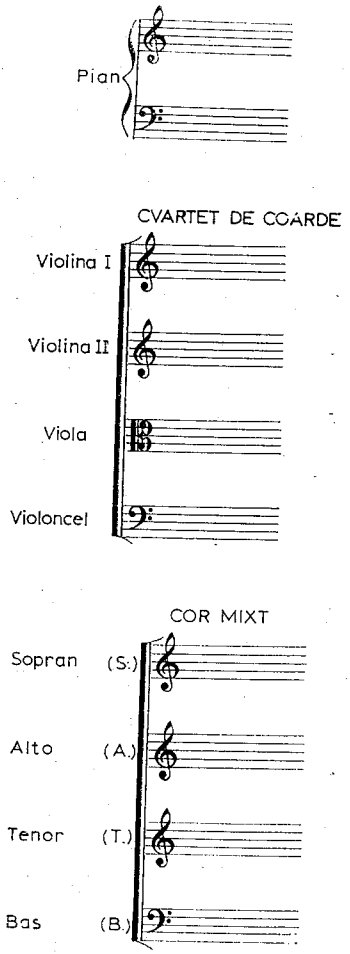
Bibl. Bodleiană, Oxford, Ms. gr. E.D. Clarke 14, f. 1. (Polichronion pentru Alexandru Lăpușneanu)

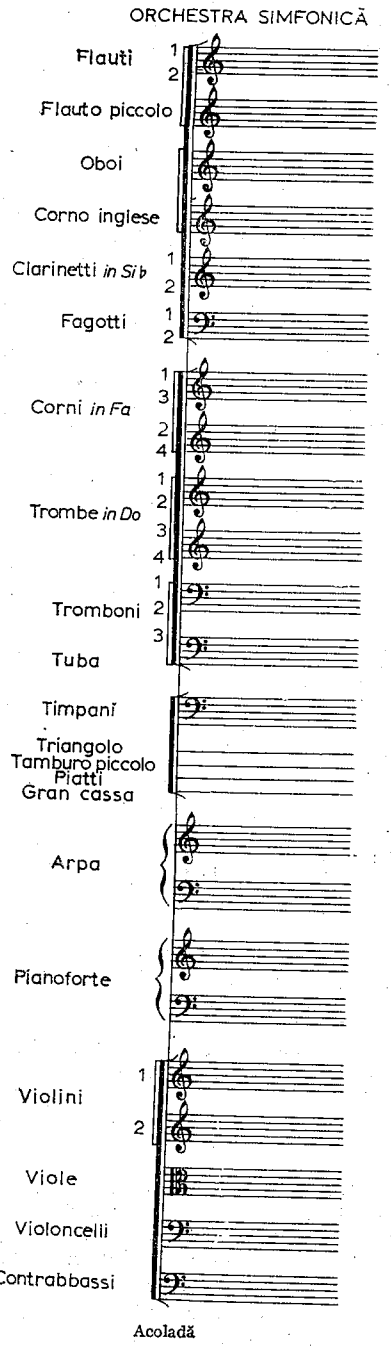


Aclamație

(intonate numai în prezența înalților demnitari laici și bisericești, (ex.) și **a.** de tipul *ecfonisului* * (cîntate atunci cînd acești demnitari sînt doar pomeniți în timpul slujbei).

Bibliogr.: Tillyard, H. J. B., *The Acclamation of Emperors in Byzantine Ritual* în: A. B. S. XVIII (1911—1912), p. 239—260; Cabrol, Dom F. și Leclercq, Dom H., *Dichionnaire d'archéologie chrètienne et de Lilurgie*, tom I, vol. II p. 240—241; Wellesz, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, ed. 2, 1962, p. 98—122; Iorga, N., *Istoria vieții bizantine*, Buc., ed. 2, 1974, p. 161; Ciobanu, Gh., *Muzica bizantină*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VI, Buc., 1970, p. 91—93. (G. C.)





Acoladă

acoladă (< fr. *accolade;* germ. *Klammer;* it. *graffa)*, semn grafic ce se utilizează pentru a uni mai multe portative *, în lucrările pentru pian sau orgă, în partituri * pentru diferite formaţii instrumentale sau vocale. (M. M.).

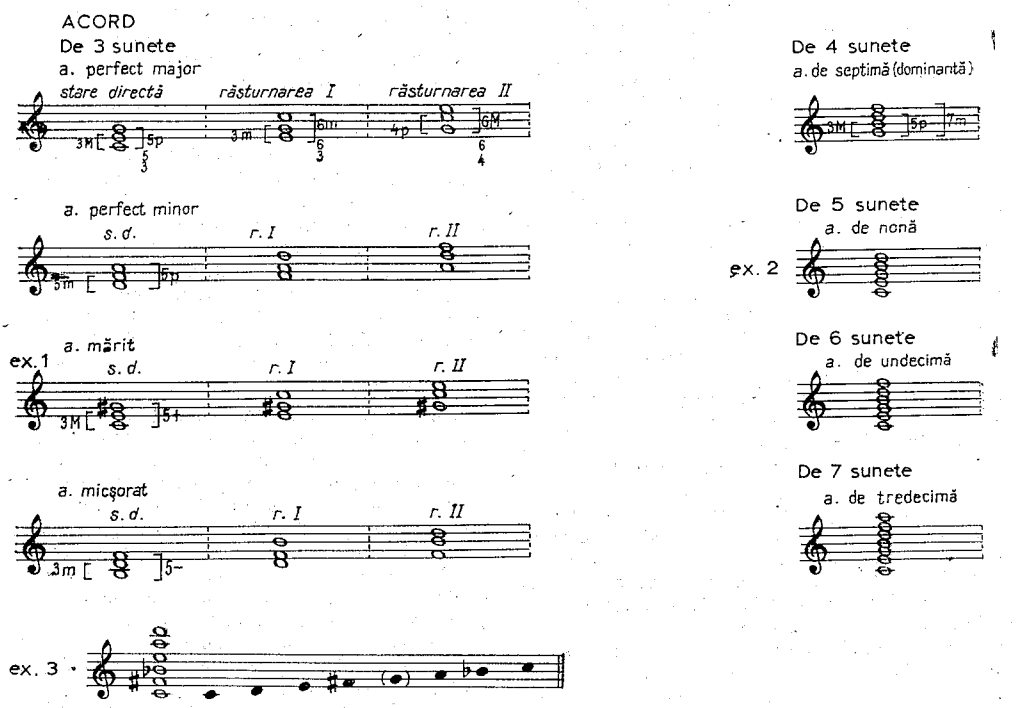
acoluthie (< gr. ἀκολουθία, din ἀκολουθεῖν „a urma, a însoţi"; lat. *ordo)* **1.** Ordine sau dispunere a serviciului liturgic în ansamblul şi în înlănţuirea părţilor sale componente, mai puţin serviciul liturgic. **2.** Colecţie de cîntări din principalele slujbe bis., cu excepţia liturghiei *. V. *ordo*. (G. C.)

acomp., v. **abreviaţii**

acompaniament (< fr. *accompagner* „a întovărăşi"), ansamblul elementelor care, în ţesătura muzicală, au un rol expresiv subordonat melodiei * (sau melodiilor) principale. Procedeul acompanierii vocii de către un instr. a fost cunoscut din cele mai vechi timpuri (antic., ev. med.) şi a cîştigat în importanţă odată cu dezvoltarea limbajului muzical. Forma cea mai rudimentară de **a.** constă în dublarea

vocii **(2)** (vocilor) principale şi a fost practicată pe vremea trubadurilor * (sec. 12—13) dar mai ales în Renaştere* cînd orch. se adăuga corului **(4)** pentru a-i spori sonoritatea. Ulterior, procedeul a fost folosit sporadic dar nu e abandonat cu totul nici astăzi (cîntecul de mase). Acest **a.** se numeşte şi **a.** *ad libitum* *. **A.** independent de melodie (numit şi **a.** *obligat* *) e propriu stilului omofon (v. omofonie). Apare foarte rar în ev. med. (mai ales sub forma unui fundal ritmic susţinut de instr. de percuţie), ceva mai mult în Renaştere (în corurile cu scriitură acordică : madrigale *, villanelle *, chansonuri * etc., unde, în unele cazuri, interesul muzical e concentrat la vocea superioară). **A.** se constituie deplin în a doua jumătate a sec. 16 cînd apare procedeul monodiei * acompaniate (opera în Italia, *song*-ul în Anglia, *l'air de cour* în Franţa

acord (it. *accordo ;* fr. *accord ;* germ. *Akkord),* structură sonoră alcătuită prin asocierea a trei sau mai multe sunete de înălţimi diferite care se emit simultan. În armonia **(III,1)** clasică, **a.** este explicat pe baza principiului rezonanţei naturale (armonicelor * superioare) a corpurilor sonore, formîndu-se prin suprapunerea de sunete la distanţă de terţă *. **A.** poate fi alcătuit din 3, 4, 5, 6, 7 . . . sunete. Nota de la baza **a.** se numeşte fundamentală *, prima notă suprapusă peste fundamentală se numeşte terţa, **a.**,



Acord

etc.). Forma de **a.** instr. elaborată acum în Italia şi apoi generalizată în toată Europa este basul continuu *. Totuşi, predilecţia pentru scriitura polif. face ca, în genere, de-a lungul barocului *, gradul de subordonare al **a.** faţă de melodie să nu fie prea accentuat. Această subordonare se accentuează mult în clasicism*, odată cu triumful stilului omofon, epocă în care nu numai abandonarea polif. ci chiar şi a basului continuu permite crearea unui **a.** mai a doua, cvintă **a.**, a treia septima **a.**, ş.a.m.d. Denumirea **a.** se dă în funcţie de intervalele * pe care le formează fundamentala cu celelalte note componente. **A.** de trei sunete (sin. : *trison ;* echiv. lat. *trias harmonica ;* germ. *Dreiklang)* este **a.** de bază al armoniei clasice şi prototipul formării celorlalte **a.** în didactica armoniei **(III, 2).** Acesta poate fi : **a.** *major* sau *perfect* (format din terţă mare + terţă mică sau, pornind de la fundamentală, din terţă mare şi

cvintă perfectă), **a.** *minor* (terță mică + terță mare sau terță mică și cvintă perfectă; dualismul* și polarismul * consideră **a.** minor ca o imagine inversă a **a.** major), **a.** *micșorat* (terță mică, cvintă micșorată), **a.** *mărit* (terță mare, cvintă perfectă). **A.** de patru sunete se numește **a.** *de septimă;* **a.** de cinci sunete se numește **a.** *de nonă;* **a.** de șase sunete se numește **a.** *de undecimă* * etc. Toate **a.** care au nota fundamentală la bază (suprapunere de terțe) se află în stare directă. Nota fundamentală poate fi răsturnată la octavă * rămînînd terța la bază; se obține astfel **a.** în răsturnarea întîia. Prin răsturnarea, în continuare, a terței, bază rămînînd cvinta; se obține astfel **a.** în răsturnarea a doua. După materialul sonor din care sînt alcătuite, **a.** pot fi diatonice * sau cromatice *. De asemenea, după senzația auditivă de „înțelegere" sau „neînțelegere" pe care o produc, **a.** pot fi consonante * sau disonante *. Evoluția armoniei a dus la crearea unor noi **a.** care nu mai sînt bazate pe principiul suprapunerii de terțe, ci prin suprapuneri de cvarte *, cvinte, sau chiar secunde *, septime și none. Armonia modernă cunoaște noi **a.** ce se nasc din îmbogățirea cu scări * muzicale (v. gamă, mod) diferite de cele tradiționale (M.M.) **A.** *mistic*, denumirea acordului de cvarte, construit pe imaginea seriei armonicelor * superioare, ce generează și așa-numita gamă acustică (ex. 3), acord propriu muzicii lui Skriabin. (G. F.).

acordaj (< fr. *accordage*) **1.** Relațiile fixe între reperele sonore ale unui instrument. Înălțimea reală a unui instr. (conferită de emiterea sunetelor de către coardele * libere la un instr. cu coarde și de raportul dintre sunetul obținut la un instr. [de suflat] transpozitoriu — v. transpoziție — cînd se execută sunetul notat *do*). **2.** (și **acordare**). Stabilirea unui nivel sonor prin aflarea unui punct de tensiune în elasticitatea unei coarde sau a unei membrane, fie prin modificarea lungimii unei coloane de aer, pentru a obține numărul de vibrații * necesar acelui nivel. V. *bătăi*. **3.** Realizarea unui echilibru sonor necesar execuției în cadrul unui ansamblu muzical. Toate instr. orch. simf. sînt acordate în raport cu un sunet fix, de obicei la_1 (435,4 Hz sau 440 Hz), intonat de un instr. cu un sunet mai stabil (ex. oboiul *). (G. M.).

acordeon, instrument de suflat cu burduf și cu lame (dispuse ca la muzicuță *). Provine din armonică **(1),** bandoneon și concertină *. Spre deosebire de armonică, la **a.** butoanele de la mîna dreaptă au fost înlocuite cu o claviatură * (atît butoanele cît și clapele * acționînd supapele ce permit accesul aerului spre lame, punîndu-le în vibrație); de asemenea, burduful, acționat în ambele sensuri, produce prin inspirarea sau expirarea aerului aceleași sunete. Prin acționarea claviaturii se obține scara cromatică, iar prin apăsarea butoanelor „bașii" prin care se acompaniază melodia. Aceștia sînt — în funcție de numărul butoanelor — dublați de terța * majoră * sau minoră *, de un acord* de septimă * de dominantă, de septimă micșorată etc. Unele **a.** sînt prevăzute și cu registre **(11,2)** ce permit modificarea timbrului *. Relativ simplu de mînuit, **a.** a devenit un instr. prin excelență pop., fiind utilizat și în muzica ușoară. Acordurile standard ale acompaniamentului * ca și timbrul său n-au permis însă pătrunderea sa în formații de muzică clasică. (G. F.).

acrostih (< gr. ἀκροστίχιον, de la ἄκρος „extremitate" și στιχός „vers"), tehnică poetică în care literele inițiale ale versurilor formează un cuvînt, sintagma, deviza, sentința sau numele pe care poetul și l-a ales ca motiv principal al poeziei sale sau o propoziție care exprimă sau sugerează o idee în legătură cu cuprinsul textului respectiv. Se întîlnește mai ales în canon **(2),** forma poetică cea mai lungă din imnografia biz. (pînă la 254 de strofe) și în condac *. V. *irmos*. (N. M.)

act, fragment dintr-o lucrare lirică muzicală. Cuprinde, de obicei, unul sau mai multe tablouri sau scene formate — la rîndul lor — din numere * (arii *, duete *, coruri **(2),** ansambluri solistice). Fragmentele cu caracter exclusiv instr. poartă numele de interludii * sau antracte *. Drama muzicală wagneriană și apoi opera * modernă tind să înlocuiască numerele, realizînd un tot unitar pînă la lăsarea cortinei. Delimitarea scenelor devine astfel aproape imperceptibilă. (I. R.)

acustica sălilor, calitatea audiției sunetelor * într-o încăpere (sală de concert * sau de spectacole, studio de radio * sau de televiziune), în raport cu utilizarea acesteia. Preocupările pentru o bună audiție în edificiile publice datează din antic. Vitruvius Pollio (sec. 1 î.e.n.), în *De Architectura*, dă reguli în acest scop și arată cum poate fi îmbunătățită **a.** de teatru, utilizînd vase mari de bronz sau de teracotă și creînd spații rezonatoare. Nivelul atins de arhitec. antic., în acest domeniu poate fi ilustrat prin calitățile sonore extraordinare ale vestitului teatru în aer liber din Epidaur (Grecia), cu 17 000 de locuri, unul din cele mai bine conservate din antic. Aprinderea unui chibrit pe scenă sau pașii omului se aud pînă la ultimul loc de sus. Pierdute în mare parte în lungul milen. 1 al ev. med., unele din cunoștințele de **a.** s-au mai transmis din generație în generație de constructori, găsind aplicații în cazuri izolate. (Ex.: în unele biserici de mănăstire din Moldova de N se întîlnesc nișe și alte sisteme constructive de întărire a sunetelor). Faza empirică în acest domeniu s-a încheiat abia în sec. nostru, cînd preocupările pentru **a.** au căpătat baze științifice, folosindu-se progresele realizate în ramura propagării sunetului (reflexie, ab-

sorbție etc.) și a electroacusticii. În general, din punctul de vedere al acusticii *, o sală mare închisă trebuie să îndeplinească două condiții principale : stereofonia (1) și ambiofonia (posibilitatea de a modifica în două feluri calitățile sonore ale sălii și anume, pentru claritatea vorbirii printr-o durată de reverberație * mai mică, iar pentru buna audiție a muzicii printr-o durată de reverberație mai mare, maximă în cazul muzicii coral-simf.). Sala Palatului R.S.R. (1960, capacitate c. 3 100 de locuri) concentrează cele mai înaintate aplicații ale acusticii tehnice și ale electroacusticii. Prin dispozitive și procedee mecanice și electronice, durata naturală mică de reverberație a sălii (1,8 s) poate fi mărită sau micșorată (reverberație artificială), după natura utilizării ei (conferințe, teatru, operă, formații instr. mici, muzică simf. sau vocal-simf. etc.).

Bibliogr.: Krasilnikov, V. A., *Unde sonore în aer, apă și corpuri solide* (trad. din lb. rus.), Buc., 1957 ; Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958 ; Necșulea, A., *Sunetul în noua sală a Palatului R.P.R.*, în *Știință și tehnică*, nr. 6, iun. 1960 ; același, *Bazele acusticii clădirilor*, Buc., 1961 ; Alekseev, S. P., *Borba s șumami v jilîh proizvodstvennîh zdaniiah* („Lupta cu zgomotele în clădirile de locuit și industriale"), Moscova, 1963 ; Vitruviu, *Despre arhitectură* (trad. din lb. lat.) Buc., 1964 ; Gîrbea, Șt., și Cotul, G., *Fonoaudiologie*, Buc., 1967. (D. U.)

acustică (< gr. ἀκούειν *akouein*, „a auzi"), știință (parte a fizicii) care studiază fenomenele de producere, propagare și receptare a oscilațiilor sonore, în funcție de caracteristicile mecanice ale mediului în care au loc. Aceste oscilații (vibrații *) se numesc sunete * dacă sînt capabile să producă senzații auditive, ceea ce are loc la frecvențe * cuprinse între c. 16 și 16 000 Hz *, pentru un ascultător otologic normal (ascultător cu organul auditiv sănătos, avînd vîrsta între 18 și 25 de ani). Vibrațiile mecanice de frecvență inferioară celei care produce o senzație auditivă (16 Hz) se numesc infrasunete, iar cele cu o frecvență mai mare de 16 000 Hz, ultrasunete (v. sunet). Studiind fenomenele sonore în toate laturile sale, principalele capitole ale **a.** generale se referă la diferitele aspecte sub care poate fi considerat sunetul : mod și condiții de producere, calități obiective și subiective, propagare în aer și în alte medii elastice, percepere, efecte fiziologice și psihologice asupra omului etc. Prin specializare continuă a conținutului său, în raport cu scopurile urmărite și cu cerințele vieții, din **a.** s-au dezvoltat cu timpul mai multe ramuri particularizate : **a.** *fizică* (studiul tuturor fenomenelor legate de vibrațiile mecanice), **a.** *arhitectonică* sau **a.** *sălilor** (asigurarea calităților sonore cerute clădirilor și sălilor de concert * și de spectacole), **a.** *fiziologică* și *psihologică* (cercetarea mecanismului de percepere a sunetului, condițiile de emisie a vocii, acțiunea sunetului asupra organismului uman și asupra psihicului), electroacustica (producerea, reproducerea, prelucrarea și propagarea sunetului etc. prin mijloace electrice și electronice) și **a.** *muzicală*. Dacă fiecare ramură a **a.** interferează în măsură mai mică sau mai mare cu celelalte, nefiind posibilă o tratare independentă a nici uneia dintre ele, **a.** muzicală oferă panorama cea mai cuprinzătoare a fenomenelor sonore. Toate specialitățile **a.** intră în joc atunci cînd se consideră relația univocă „vibrație mecanică-receptor-uman", caz particular al relației generale „obiectiv-subiectiv". Obiectul **a.** muzicale îl constituie fenomenele sonore aflate în relație cu muzica, în măsura în care teoria și practica lor pot contribui la fundamentarea laturii obiective (și în parte subiective) a artei sunetelor, explicînd-o acolo unde este posibil și contribuind la progresul unora din elementele ei. În acest cadru de principiu, **a.** muzicală se ocupă de producerea sunetului la instrumentele * muzicale, de caracteristicile acestora din urmă, de calitățile fizice și psihofiziologice ale sunetelor muzicale, de studiul fizico-matematic al intervalelor * muzicale, de organizarea acestora în moduri * și game, de polistructurile melodice și armonice etc. Diferite aspecte ale **a.** pot fi întîlnite în mitologii și în special în cea gr. Experimental și în parte teoretic, știința **a.** își are rădăcinile în antic. Îndepărtată, punctul de plecare constituindu-l cercetările legate de fenomenologia muzicală în unele din manifestările ei cele mai tangibile (intervale, moduri, instr., estetică *, dualismul consonanță*-disonanță* etc.). În decursul milen., **a.** generală s-a dezvoltat împreună cu cea muzicală și uneori în întîrziere. Menționînd doar existența unor rezultate atinse de chinezi, indieni, sumerieni, babilonieni și egipteni, cercetările **a.** muzicale intră într-o etapă importantă odată cu Pitagora (sec. 6 î.e.n.) și cu discipolii săi. Aristoxenos din Tarent (sec. 4 î.e.n.) acordă o importanță mai mare muzicii decît **a.** Din antic, gr. s-au păstrat lucrări de teorie acustico-muzicală, întregi și mai ales în fragmente, la care pot fi adăugate capitole inserate în lucrări generale ale multor filozofi. În toate acestea ocupă un loc important considerațiile mistico-metafizice (ex. : așa-numita „armonie a sferelor cerești", legarea notelor gamei de planete etc.). Începînd cu Renașterea*, **a.** intră într-o altă etapă, în care cercetările se bazează tot mai mult pe experimentare și pe calcule. În sec. 19 începe a se impune subdiviziunile mai sus citate ale **a.** Legarea strînsă a teoriei * generale a sunetelor cu psiho-fiziologia perceperii lui a permis dezvoltarea puternică a **a.**, cu deosebire datorită lucrărilor fundamentale ale lui Helmholtz. Electroacustica (definită la început) este o creație a sec. 20. V. *armonice, sunete ; sistem* (II) ; *sunet*.

Bibliogr.: Zarlino, G., *Istitutioni harmoniche*, Veneția, 1558 ; Mersenne, M., *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636–1637 ; Meibom, M. (M. Meibomius), *Antiquae musicae auctores septem*, Amsterdam, 1652 ; Mercator, N., (N. Kauffmann), *Logarithmotechnia*,

Londra, 1668–1674; Werckmeister. A., *Musikalische Temperatur*, 1691; Klaudios Ptolemaios, *Harmonia*, ed. J. Wallis, Oxford, 1699; Sauveur, J., *Principes d'acoustique et de musique*, Paris, 1701–1702; Euler, L., *Tentamen novae theoriae musicae*, 1729; Chlandni, E. F. F., *Die Akustik*, Leipzig, 1802; Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863; A. M. T. S. Boetius, *De Institutione Musica (libri V)*, ed. Leipzig, 1867; Jan C. von, (Carolus Janus), *Musici scriptores graeci*, Leipzig, 1895; Laloy, L., *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*, Paris, 1904; Breazul, G. *Muzica și standardizarea acustică*, 1951, în: G. Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 4, Buc., 1977, ediție îngrijită de G. Firca; Bădărău, Eug. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc. 1961; STAS 1957/1–74, *Acustică fizică (terminologie)*; STAS 1957/4–74, *Acustică muzicală (terminologie)*. (D. U.)

adagietto (cuv. it., diminutiv de la *adagio)*, indicație de tempo **(2)**: ceva mai rapid decît *adagio* *. (A.M.)

adagio (cuv. it. „degajat, în voie") **1.** Indicație de tempo **(2)**. Determină o mișcare ceva mai rapidă decît *largo* * și mai rară decît *andante* *. Accepțiunea aceasta, deși cea mai frecventă, nu este însă admisă în mod unanim. Italienii, de pildă, au tendința să-l interpreteze mai repede (în conformitate cu sensul etimologic al cuvîntului). Abrev.: Ad°. **2.** Piesă muzicală independentă sau parte dintr-o lucrare mai mare (sonată *, simfonie*) scrisă în tempo **a. (1).** (A.M.) **3.** (balet) Prima parte a tradiționalului *pas de deux*. Rolul principal îl deține balerina, care execută diverse mișcări de virtuozitate, menite să-i pună în valoare calitățile tehnice și expresive, balerinului revenindu-i acela de susținător. (P. C.)

à deux (loc. fr.) v. **a due**

ad libitum (loc. lat. „după dorință") **1.** Indicație ce arată prezența facultativă a unui instrument sau unei voci într-un ansamblu **(1, 2)**, contrar lui *obligato* * (v. acompaniament). **2.** Indicație ce dă interpretului libertatea de a-și alege nuanțele și tempoul **(2)**, întîlnită mai frecvent în dreptul unei coroane * sau al unei cadențe **(2)**; în acest sens, sin. cu *a piacere* *; abrev. *ad lib.*

adonian (de la personajul mitologic *Adonis)*, în prozodia * greco-latină, vers format dintr-un dactil* și un spondeu* (sau troheu*) Ex. — ∪ ∪ | — ∪. (A.M.)

a due (loc. it. „cîte doi"; fr. *à deux)*, indicație care, pentru instrumentele din aceeași familie consemnate la începutul partiturii * *(2fl; 2ob;* 2 *trp.* etc.), notate pe același portativ *, presupune execuția aceluiași șir de note la unison * de către ambele instr. Indicația abrev. *a* 2 apare pe parcursul partiturii după *divisi* *.

aed (< gr. ἀείδω *aeido*, „a cînta"), poet-muzician al Greciei antice, creator și totodată executant al propriilor producții (versuri și muzică) pe care le recita și le cînta acompaniindu-se la liră *. Reprezentativi pentru epoca homerică, **a.** celebrau în creațiile lor faptele eroice. Ei au fost continuați, în epoca clasică, de către rapsozi *. V. *greacă, muzică*. (Cl. L.F.)

Aeolsharfe (cuv. germ.) v. **harpă eoliană.**

aequale (cuv. lat., de la *voces equales*, „voci egale"), termen ce desemnează un ansamblu **(1,2)** constituit din voci **(1)** de același tip, fie numai din voci feminine, fie numai bărbătești sau numai de copii, ca și un ansamblu de instrumente din aceeași familie, cu același ambitus **(1)** și cu același timbru * (ex.: *Equale* pentru 4 trp.: *Trei muzici funebre* de Beethoven, 1812; **Ae.** pentru 3 trp. de Bruckner, 1847; *Au Soir*, poem pentru 4 trp. de Enescu, 1906; *Omagiu lui Enescu*, pentru 6 grupuri de vl. de Th. Grigoriu). Echiv. it.: *equale; voci pari.*

aerofone, instrumente v. **instrumente (1).**

afectelor, teoria ~, teorie estetică muzicală cu larg ecou în creația sec. 17–18. Potrivit acestei teorii se pot stabili, ierarhiza și codifica în sfera tematicului și a armonicului o seamă de mijloace răspunzînd unor stări psihice (afecte) precise. Urmîndu-l pe Platon în caracterizarea modurilor **(1, 1)** eline (v. și etos), Glareanus *(Dodekachordon*, 1547) a desemnat pentru modurile curente anumite nuanțe afective (părerea existenței unor etos-uri distincte era împărtășită și în ev. med. în legătură cu modurile **(1,3)** apusene și cu ehurile * biz.). Zarlino *(Istitutioni harmoniche*, 1558) a procedat într-un chip asemănător, investind însă cu proprietăți afective elementele formative ale armonicului: terța * mare era „veselă" în timp ce terța mică era „tristă"; prin tradiție, o anume dialectică fără orizont consideră și astăzi majorul * și minorul * ca fiind „luminos" și respectiv, „întunecat", în funcție de terțele pe care se sprijină un mod și celălalt. Experiențele din domeniul operei *, mai ales prin stilul *concitato* al lui Monteverdi, au pus accentul pe unele mijloace de expresie, vizînd o sferă aparte a stărilor afective (groază, iubire, gelozie). Mergînd pînă la arbitrar, pe de o parte, și pînă la schematizare pe de alta, aceste mijloace și-au pierdut din interes în a doua parte a sec. 18. Momentul de înflorire a **a.** are loc în mediul barocului * muzical germ., unde prin strădaniile lui Kuhnau și J. D. Heinichen s-a ajuns la prescrierea unui adevărat cod de formule ritmice și armonice sau ritmico-melodice (v. figură **(2)**). Preluate de către J. S. Bach în cantatele * și în pasiunile* sale, aceste formule au girul valorii artistice, inextricabile, chiar dacă simbolica cu care fuseseră atunci investite scapă într-o bună măsură reprezentării noastre. Estetica romantică a muzicii programatice * nu este străină de această tradiție a **a.**, ea găsind un sprijin — și nu de minimă importanță — în filosofia germ. a sec. 19 (Schlegel, Herder, Schopenhauer; Nietzsche numea motivul* „singurul sprijin al afectului muzical"). (G. F.)

affabile (cuv. it. „afabil, politicos, prietenos"), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă fragmentului muzical astfel notat un caracter grațios, afabil.

affettuoso (cuv. it. „afectuos, tandru"), indicaţie de expresie conform căreia interpretul imprimă muzicii un caracter tandru, cald. Sin.: *affetto* şi *con affetto*.

afone, semne ~ (< gr. ἄφωνα σημάδια *afona simadia)* (BIZ.) v. **notaţie (IV)**.

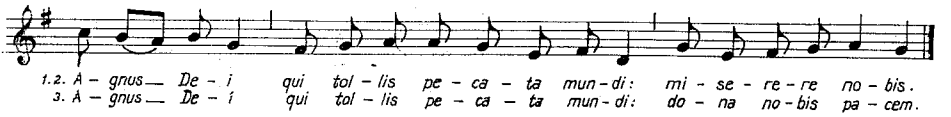
afonie (< gr. ἀφωνία de la α „fără" şi φωνή „voce"), simptom de stingere, de pierdere a vocii **(1)** în urma unei afecţiuni a laringelui, a sistemului nervos central sau în urma unei tulburări funcţionale trecătoare (teamă subită, emoţie, trac al cîntăreţilor). Termen greşit întrebuinţat pentru „ureche nemuzicală". V. *auz.*

agenţie de concerte, organism artistico-comercial avînd ca profil programarea unor manifestări muzicale (concerte **(1)**, recitaluri*, spectacole muzicale etc.) în cadrul stagiunilor obişnuite (concerte în abonament sau în afara abonamentului), sau neîncadrate în stagiuni (concerte extraordinare, turnee etc.). Această formă de impresariat artistic muzical poate asigura şi schimburi între artiştii diferitelor ţări prin încheierea de contracte pe timp limitat, pe număr de concerte etc. (I. R.)

aghir semâ'î (cuv. tc.) v. **peşrev: taksîm.**

agitato (cuv. it. „agitat, zbuciumat"), indicaţie de expresie şi de tempo **(2)** ce presupune o accentuare a ritmului şi un caracter nervos al mişcării. Se foloseşte adesea în completarea unui termen de mişcare: *allegro* **a.**, *presto* **a.** etc.

Agnus Dei (cuv. lat. „Miel al lui Dumnezeu"), denumirea părţii de încheiere a misei* (v. *ordinarium missae);* a fost introdusă în serviciul



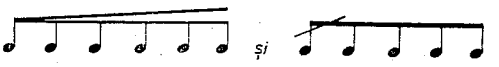
Agnus Dei

catolic de către papa Sergiu I, în sec. 7, pe un verset din Evanghelia după Ioan. Se cunosc 20 melodii gregoriene* de **A.D.** cu caracter preponderent silabic.

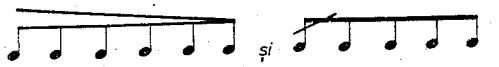
Bibliogr.: Wagner, P., *Einführung in die Gregorianischen Melodien, I şi III,* Leipzig, 1911 şi 1921; Apel, W., *Gregorian Chant,* Bloomington, 1958; *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae. De tempore et de sanctis,* Paris, 1924. (I. H.)

agogică (< gr. ἀγωγή *agoghé,* „conducere") **1.** Nuanţarea mişcării (v. *tempo* **(2))**. **2.** Disciplină muzicologică al cărei obiect este nuanţarea mişcării în vederea interpretării adecvate a textului muzical. Termenul a fost introdus de Riemann *(Musikalische Dynamik und Agogik,* 1884) drept corelativ la dinamică **(1)** care este nuanţarea intensităţii **(2)**; dar în timp ce dinamica **(2)**, ca disciplină muzicologică, studiază dozarea de orice fel a intensităţii, **a.** este domeniul exclusiv al devierilor de la mişcarea egală. Corelaţia organică dintre cele două concepte se reflectă îndeosebi în manierele (şi indicaţiile) care sînt în acelaşi timp agogice şi dinamice (ex. *calando*).* În afară de **a.** indicată de compozitori (v. agogice, semne, *accelerando, rallentando,* coroană etc.) există şi o **a.** mai subtilă care se subînţelege în funcţie de caracteristicile stilistice ale lucrării, realizarea veridică a acesteia din urmă constituie o probă a măiestriei interpretative. Cele mai vechi indicaţii de **a.** cunoscute azi se află în Luis Milan: *El Maestro* /1535/ unde între secţiuni se indică *a priesa* „strîns, repede" respectiv *a espazio* „spaţiat, rar". *Tempo rubato**, considerat de unii autori drept un caz special (sau chiar termen sinonimic) al **a.**, nu intră în obiectul ei, acesta fiind nuanţarea subtilă a mişcării la una din voci **(2)**, în timp ce pulsaţia metrică (v. metru) se menţine neschimbată. (Fr. L.)

agogice, indicaţii şi semne ~. *Ad libitum**, *senza misura, a suo arbitrio, a piacere**, *a capriccio** etc. indică o interpretare liberă, bogată în efecte agogice. *Accelerando**, *stringendo**, indică



grăbirea, iar *rallentando**, *ritardando** *ritenuto**,



încetinirea treptată a mişcării pînă la proxima indicaţie de tempo **(2)**. Semnele de cezură* (’; /; //) scrise după o notă **(1)** sau pe o bară **(11,3)** de măsură indică o scurtă suspendare, prin pauză*, a pulsaţiei metrice, iar corana* aplicată pe o notă, o pauză sau pe o bară de măsură oprirea pulsaţiei prin lungirea notei sau a pauzei; aceste semne apar şi combinate (/; //; ///). Etnomuzicologia* foloseşte semnele ∩ ∪ prin care se indică cîte o minimă lungire respectiv scurtare a notei respective, acestea însă sînt de cele mai multe ori maniere de domeniul *rubatou*-ului. **A.** şi, în acelaşi timp, dinamice*: *calando**, *smorzando**, *morendo**, *deficiendo.* (Fr. L.)

aguguit v. **hăulit.**

Ahlborn, orgă ~ (germ.) v. **electrofone, instrumente; orgă electronică.**

ais, numirea germană modernă corespunzătoare sunetului *la diez*. Echiv. engl.: *A sharp*. (I. R.)

aisis, numirea germană modernă corespunzătoare sunetului la *dublu-diez*. Echiv. engl.: *A double sharp*. (I. R.)

ajarags, instrument de suflat, confecționat din corn de capră. Face parte dintre instr. pop. letone. (L. B.)

akîn (cuv. rus.), rapsod popular (poet, cîntăreț și instrumentist) din țările Asiei Centrale (Kazahstan, Kirghizia), care cîntă acompaniindu-se la domră*. V. *așug; gusan*.

aksak v. sistem (II,6).

alămuri, expresie eliptică desemnînd grupul instrumentelor de suflat de alamă din orchestra* simfonică.

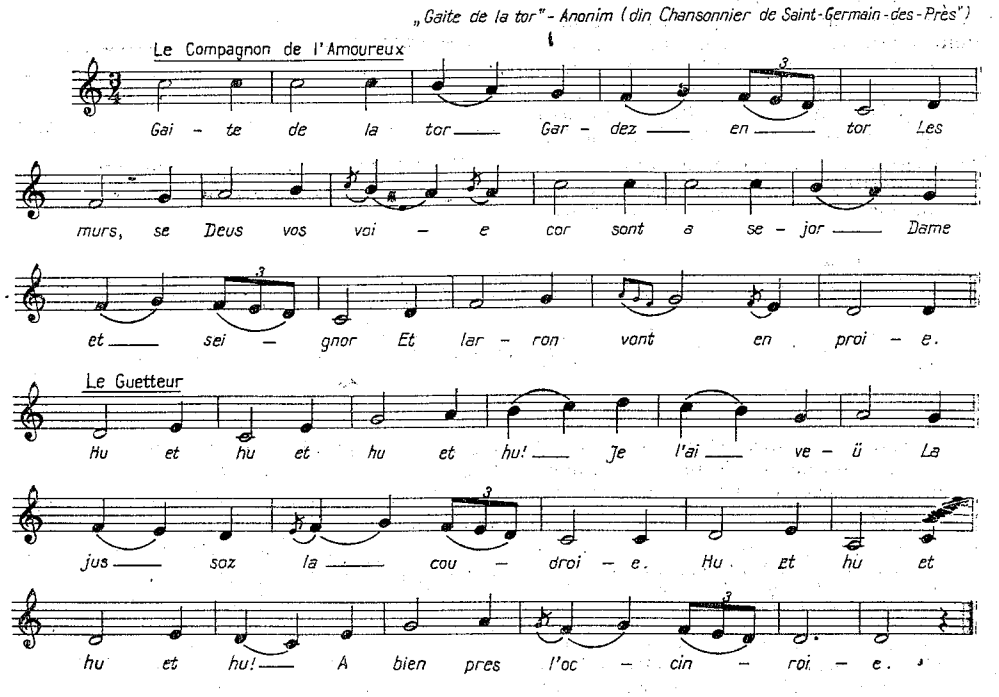
alba (cuv. sp. „zori"), în lirica trubadurilor*, cîntec despre plecarea îndrăgostitului în zori. Are, de obicei, forma unui dialog între acesta sau prietenul său și paznicul care stă de veghe semnalînd „pericolul". În N Franței, **a.** poartă numele de *aube* sau *chanson d'aube* (v. ex.). Actualul aubade* provind din *aube*. Echiv. germ. este *Tagelied* sau *Wächterlied* avînd însă mai mult caracterul unei rugăciuni de dimineață. În *Tristan și Isolda* de Wagner, întîlnim o **a.** (Actul II).

Bibliogr.: Restori A., *La notazione musicale dell'antichissima alba bilingue*, Parma 1892, Jeanroy A., *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, 1934, (A. M.)

alborada (cuv. sp., „cîntec de dimineață"; echiv. fr. *aubade**), piesă muzicală din folclorul spaniol și portughez cu origine probabilă în lirica trubadurilor*. În arta cultă de mai tîrziu se cunosc cîteva **a.** celebre (Rimski-Korsakov: **A.** din *Capriciu spaniol;* Ravel: **A.** *del gracioso* din *Suita pentru pian „Miroirs"*). V. *alba*. (I.R.)

alb, sunet ~ (fiz.), sunet* complex al cărui spectru, funcție de frecvență* este continuu, avînd valoarea medie a energiei acustice (raportată la 1 Hz*) constantă într-o bandă de frecvențe suficient de largă. În general, sunetul (zgomotul*) **a.** rezultă din ansamblul tuturor vibrațiilor* audibile, prin analogie cu lumina albă, care rezultă din suma tuturor undelor* spectrului vizibil. Sin. *zgomot alb*.

Bibliogr.: STAS 1957–66, *Acustică (terminologie, simboluri și unități de măsură)*; STAS 1957/1–74, *Acustică. Terminologie. Acustică fizică*; *Enciclopedia della musica*, Garzanti, Milano, 1974. (D. U.)



Alba

alcaic (de la poetul grec Αλκάιος, Alceu) **1.** *Vers* **a.**, vers endecasilabic alcătuit dintr-o anacruză* lungă sau scurtă, un troheu*, un spondeu*, un dactil*, un troheu și încă o silabă lungă sau scurtă. Se mai numește și *endecasilab* **a.**: U|– U|– –|– U U|– U|U. **2.** *strofă*

a., strofă alcătuită din doi *endecasilabi* **a.**, un *enneasilab* **a.** și un *decasilab* **a.** V. *endecasilabic, vers.* (A.M.)

alemanian (de la poetul grec *Alcman*), în prozodia greco-latină, tetrametru dactilic catalectic*. (A. M.)

aleatorică, muzică ~ (aleatorism) (< lat. *alea* „zar"; engl. *aleatoric music, indeterminacy*; fr. *musique aléatorique*), muzică supusă hazardului. P. ex. noțiunea a înglobat vastul cîmp de situații din muzica post-serială* (v. și dodecafonie), unde a intervenit indeterminarea, ca o relație de ambiguitate ce turbură demarcația competențelor dintre compozitor și interpret*. Nu lipsit total de „strămoși", între care și acea *sortisatio* (lat.: „muzica întîmplătoare") menționată de tratatele sec. 16 (în opoziție cu *compositio* — lat.: „muzică fixată"), **a.** se leagă pînă la un punct de fenomenul larg al improvizației*. Din perspectiva nivelurilor la care operează indeterminarea, se pot distinge două tipuri de situații: 1. Compozitorul își consideră formulată lucrarea odată cu precizarea structurilor*, lăsînd interpretului, în măsură mai mare sau mai redusă, libertatea modului de articulare și de suprapunere a acelor structuri, precum și opțiunea asupra duratei operei. 2. Compozitorul propune un plan ferm pentru macrostructura piesei, interpretul avînd de concretizat nivelul microstructural sau avînd variate opțiuni pentru configurarea detaliilor la specia de evenimente pe care le articulează în cadrul acelui plan ferm. La acest nivel **a.** poate afecta unul, mai mulți sau toți parametrii * muzicii, în care se cuprind și specia și numărul instr. sau vocilor **(2)**. Situațiile precedente se pot găsi și reunite în variate proporții, finalitatea fiind aceeași: stimularea capacității de inițiativă a interpretului și/sau obținerea unor sunete sau țesături acustice cu anumite însușiri globale. În evoluția muzicii contemporane, indeterminarea a fost un asalt împotriva serialismului instituționalizat. Reacția s-a conturat mai întîi în sînul școlii amer., unde a fost susținută ideologic de John Cage. În acest sens **a.** muzical s-a definit ca un curent artistic. Prin **a.** au trecut, generînd forme de realizare foarte diverse, compozitorii din avangarda muzicală a deceniilor '60 și '70. Indeterminarea, mai precis, aproximarea scriiturii, și-a avut o origine și în interiorul compoziției seriale, după ce practica mai îndelungată a sistemului a scos în evidență inutilitatea aplicării acelui determinism pur, unde fiecare sunet în parte trebuie să fie un element al unui șir controlat. Cînd s-a observat că, peste o anumită densitate a evenimentelor pe unitatea de timp, structura urmărită se poate obține mai economic prin operațiuni statistice (v. stochastică, muzică), s-a recurs la aproximarea detaliilor, practică larg răspîndită în partiturile școlii moderne poloneze. Momentul de maximă implicare a **a.** a fost reprezentat prin grafism și prin (germ.) *Textcomposition*, forme de aproximare care justifică greu conceptul european de compoziție **(1)** și pun sub semnul întrebării dreptul de autor, avînd mai degrabă contingențe cu libera improvizație* inspirată din jazz* și din tradițiile extra-europ. De altminteri, manifestele unor teoreticieni ai **a.** (Cornelius Cardew, Michael Nyman) au propus anularea barierelor dintre activitățile muzicale de grup și cele individuale, dintre profesioniști și amatori, dintre condiția de executant și cea de auditor, dintre muzica de concert **(1)** și cea aspirînd la o ecologie sonoră, care să neutralizeze zgomotele nocive ale orașului, în fine, dintre muzica-obiect-de-artă, personal și muzica înțeleasă ca obiect-sonor-pur-și-simplu insuflețit de un grup de oameni. Dar, dincoace de cazurile-limită, care transcend în mod programatic noțiunea de artă, **a.** muzical este cultivat pe scară largă la ora actuală, ca un corespondent al gîndirii care discerne mai multe trepte de situare a realității în spațiul rațiunii, prin forme răspunzînd muzical gîndirii probabilistice și legilor operaționale ale logicii polivalente.

Bibliogr.: Boulez, P., *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966; Cage, J., *Silence*, Middletown (Conn.), 1961; Dibelius, U., *Moderne Musik 1945–1965*, München, 1966; Nyman, M., *Experimental Music*, London, 1974; Stockhausen, K., *Texte*, Band 1–3, Köln, 1963–66.

aleruit v. **ler (2)**.

aliquote (< lat. *aliquot* „cîte, unele, cîteva"). **1.** *Sunete* **a.** (< germ. *Aliquottőne*), sunete armonice*: flajeolete **(1)** la instr. cu coarde; sunete obținute prin suflu suplimentar la instr. cu emisie naturală* (corni, trp. etc.). **2.** Coarde* simpatice*. **3.** Registre **(II, 1, 2)** de orgă* ce redau armonicele superioare ale unui sunet fundamental (v. mixtură **(1)**; *plein-jeu*). (G.F.)

aliterație (< lat. *ad*, „la" și *littera* „literă"), repetarea unei litere (sau grup de litere) în cuvinte succesive. Deși uneori involuntară și cacofonică, **a.** constituie un mijloc poetic cu resurse multiple: imitative („Prin *v*ulturi, *v*întul *v*iu *v*uia" — Coșbuc), sugestive, cu efect psihologic („Bată-*te pust*ia, *lut* / *Mult* ești negru și *urît*" — popular), burlești (așa-numitele „încurcături de limbă"). În poezia scandinavă și germ. din ev. med., în lipsa rimei, **a.** constituia împreună cu asonanța* principiul de bază ale versificației (A. M.)

alla breve, termen apărut în muzica italiană a Renașterii*, indicînd tempo-ul **(2)** în care unitatea timpului era nota *brevis* (v. breve **(2)**) pentru majoritatea compozițiilor *a cappella* **(2)** (de unde și corespondența termenilor). În epoca barocă*, apare ca titlu al unor compoziții, indicînd executantului o mișcare rapidă în stilul sonatelor* „da chiesa". În aceeași epocă noțiunea de timp, conținută nu numai în valoarea* de doime* și exprimată deja prin semnul măsurii*, ¢, se asociază și indicației de tempo **a.** (ex. corul nr. 23 din *Messias* de Händel). În practica muzicală de astăzi, **a.** indică numai

interpretarea în măsura de $\frac{2}{2}$ în loc de $\frac{4}{4}$, măsură ce se notează prin litera C tăiată de o bară verticală: ¢. (M. M.)

allargando (cuv. it., „lărgind, întîrziind"), indicație de tempo **(2)** prin care se cere rărirea treptată a mișcării, utilizată în cazurile în care (spre deosebire de *ritardando** și *rallentando**) se cere și creșterea intensității; abrev. *allarg.* *Sin.*: *largando.*

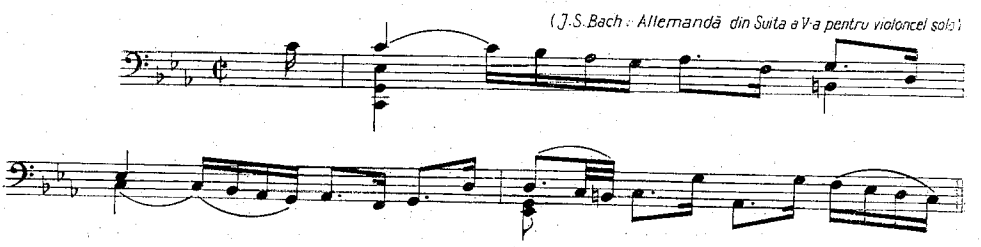
alla riversa (loc. it. „în inversare") v. **recurență.**

allegretto (cuv. it., diminutivul lui *allegro**), indicație de tempo **(2)** ce desemnează o mișcare mai puțin vioaie decît *allegro*, mai mult grațioasă (proprie, de ex. menuetului*). **A.** este uneori mai aproape de *allegro* (de ex. *Sonata op. 14 nr. 1* de Beethoven) iar alteori mai aproape de *andante* (de ex. *Simfonia a VII-a* de Beethoven). Abrev.: *all^tto.*

allegro (cuv. it., „vesel, voios") **1.** (în sens originar) Indicație de expresie, care a devenit indicație de tempo **(2)** și care desemnează o mișcare repede. Deseori, pentru precizie, **a.** este însoțit de un termen de expresie (ex. **a.** *gioccoso**, **a.** *ma non troppo**, **a.** *assai**, **a.** *con brio** etc.). Abrev.: *All^o.* **2.** Substantiv ce denumește acea parte a unei sonate*, simfonii*, concert **(2)** etc., de obicei întîia, scrisă în formă de sonată și care poartă în majoritatea cazurilor această indicație de tempo.

misa pentru întregul an de către Papa Grigore I (590—604). Vocalizele **(1)** din **a.** au contribuit direct la nașterea secvențelor **(1,1).** ■ În liturghia ort., **a.** este legată de evanghelie, de heruvic* și de alte momente fiind prezentă și la panahidă **(1)**; este încă mai melismatică decît aceea a missei. ■ În serviciul religios protestant, **a.** are diverse funcțiuni. Luther a ordonat-o în *formula missae* și urmează astfel unui coral *; dotată cu noi melodii, **a.** atrage cu timpul interesul compozitorilor (ex. celebru, **A.** din oratoriul *Messias* de Händel). (G. F).

allemandă (< fr. *danse allemande*, „dans german", germ. *Allemande*), dans * lent în 4/4, de origine germană, cu structură ternară **(2)** simplă. Începe de obicei cu o *anacruză* **(2)** (neobligatorie în **a.** folc., primitivă, ce avea o ritmică simplă și accente periodice riguroase). **A.** devine, în sec. 18, prima piesă din suita* fr.; mai tîrziu este precedată de o *uvertură** sau de un preludiu **(2).** Prin stilizare, **a.** și-a pierdut complet caracterul de dans, iar prin transformarea suitei (prima jumătate a sec. 18), **a.** a dat naștere *allegro*-ului **(2)** inițial al sonatei*. ■ O **a.** în 3/4, într-un tempo vioi, există și azi în Elveția; fără legătură cu vechea **a.**, este mai apropiată de valsul * repede (Haydn, *Trio în mi major*; Beethoven, *Alla tedesca* din *Cvartetul* op. 131).



Allemandă

alleluia (aliluia) (< ebr. *Hillel yah!* „Lăudați pe Iehova"), cîntec de laudă, aclamație*, în practica muzicală sinagogală, ca refren* al unui psalm*. Încă din sec. 4 apare și la Roma unde, ca și în țara de origine, avea un caracter bogat melismatic*, ceea ce presupunea cîntarea sa de către cîntăreți profesioniști, într-o manieră responsorială*. **A.** a fost preluată de către toate liturghiile* creștine, păstrîndu-și în general caracterul responsorial și melismatic. ■ În misă* există două tipuri de **a.**: **a.** *antifonică **, în general silabică, servind de text final al unui antifon **(II)**; **a.** *responsorială*, ce se cîntă după gradual*. Forma mai dezvoltată a acesteia din urmă, de factură simetrică, are schema: *A*, intonație **(I, 3)** + *jubilus* — *B*, verset *(versus*)* — *A*, repriza **a.** A fost introdusă în

Bibliogr.: Mohr, E., *Die Allemande in der deutschen Klaviersuite*, Zürich, 1932; Machabey, A., art. A., în *Larousse de la musique*, Paris, 1957; Riemann, H., *Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias' Zeit*, Leipzig, 1900.

al loco (loc. it. „la loc"), indicație de revenire la normal după un pasaj avînd indicația *all' ottava **; sin. *loco* **(1).**

all' ongarese (loc. it., „în fel unguresc"), indicație de stil prin care se cere, în piese conținînd aluzii la muzica populară ungurească, o interpretare caracteristică acestei muzici. (Ex.: *Rondo all' Ongarese* din *Trio nr. 1 în sol major* de Haydn); sin.: *all' ongeresese, all' ungherese.*

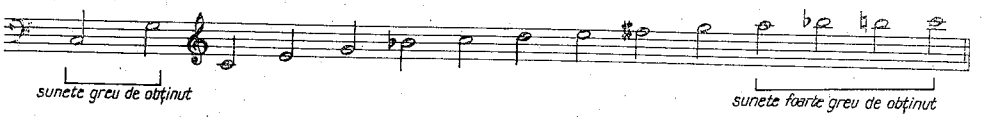
all'ottava (loc. it., „la octavă"), indicație menită să evite folosirea liniilor suplimentare. Pusă deasupra portativului*, ea cere executarea notelor

la octava* superioară (*a.o. alta*), iar dedesubt, la octava inferioară (*a.o. bassa*). De obicei, grupul de note afectat de această indicație este marcat printr-o linie punctată. Expr. *coll'ottava* cere dublarea fragmentului muzical respectiv cu octava superioară sau inferioară. Abrev.: 8va și 8va *bassa*. V. *abreviații*.

all'ungherese (loc. it.) v. **all'ongarese.**

Almglocke (cuv. germ.) v. **talangă.**

Alphorn (cuv. germ. „cornul Alpilor"), instrument de suflat, confecționat din lemn sau din coajă de lemn. Este specific locuitorilor din Alpii elvețieni de unde își trage și numele. Conrad Cessner îl menționează în cartea sa din 1555 cu numele „lituum alpinum" (v. *lituus*) precizîndu-i și dimensiunea de 11 picioare (2) (aprox. 3,50 m). Forma instr. poate fi diferită: drept, de format conic în partea inferioară; drept, conic cu partea inferioară încovoiată; încolăcit, tinzînd spre forma trompetei *. Se înrudește cu buciumul * sau tulnicul românesc. Posibilitățile sale sonore se mărginesc la armonicele * naturale ale fundamentalei pe baza căreia a fost acordat (1) la confecționare (ex.). (L. B.)



Sunetele obținute la Alphorn

a (l) *primo tempo* (loc. it., „la primul tempo"), indicație de revenire la mișcarea inițială după una sau mai multe modificări de tempo (2); abrev. *I°t.* sau *t. I°.*

al rovescio (loc. it. „în răsturnare, pe dos") v. **recurență.**

al segno (loc. it. [al séño], „la semn"), indicație prin care se cere un salt în partitură* și trecerea directă la locul unde se află semnul (𝄋)

a (l) tempo (loc. it., „la tempo"), indicație de revenire la mișcarea inițială în urma unei modificări provizorii de tempo (2) printr-o altă indicație de grăbire sau rărire. Abbrev. *a.t.*

alterație (alterare), modificare, de obicei temporară, a unei stări „date": **1.** În ritmica notației (III) mensurale, prin **a.** se dubla valoarea (1, 3) notei (v. prolatio (2)). **2.** În formulările melodice de tip monodic*, **a.** modifică starea diatonică*, prin apariția unor trepte* urcate sau coborîte față de scara obișnuită a modulului*. **A.** dă naștere așa-numitor moduri cromatice*, dar poate fi și pasageră, caz în care treptele* modului sînt mobile (cînd cromatice, cînd diatonice). Așa-numitul „cromatism de alunecare" ia naștere din **a.** cromatică a treptelor alăturate. **3.** În armonie (III, 1), **a.** modifică cromatic notele constitutive ale unui acord* (de obicei se consideră **a.** reale numai fundamentala* și cvinta acordului) (ex.). **A.**, ca element de grafie, trebuie înțeleasă în respectivul context armonic, căci, prin modificarea elementelor acordului, structura armonică se complică pînă la echivoc și iau naștere situații de enarmonie (2), ce contribuie la realizarea unor modulații * îndepărtate. *Semne de* **a.**, semne așezate pe portativ *, înaintea notei*, care își modifică înălțimea cu un semiton * cromatic. Aceste semne, ce sînt diezul * (și dublu-diezul), bemolul * (și dublu-bemolul), apar pe parcursul discursului și au un efect limitat în cadrul aceleiași măsuri *, a aceleiași octave * și a aceleiași voci (2) (schimbarea unuia dintre aceste elemente implică rescrierea semnului). Becarul* are nu numai menirea de a anula diezul sau bemolul ci și de a realiza o **a.**, de ex.: un *si bemol* constitutiv (într-un mod* mixolidic pe *do*), modificat printr-un becar, reprezintă o cromatizare superioară; în basul cifrat *, în locul becarului se menționa în asemenea situații un diez. (G. F.)

Altgeige (cuv. germ.) v. **violă.**

Althorn (cuv. germ. „corn alto") v. **fligorn (2).**

alti naturali (cuv. it. „altiști naturali") v. **falsetist.**

alto (cuv. it., < lat. *altus*, „înnalt") **1.** Voce (1) feminină gravă, avînd întinderea $sol^3 - mi^5$ plasată în corul* mixt între sopran (1) și tenor (1). ■ În repertoriul de operă *, vocii de **a.** îi corespunde vocea de mezzosoprană * și de contralto *. **2.** Termen asociat cu diverse instr. (ca sax., saxhornul * ș.a.) și care desemnează instr. care au întinderea corespunzătoare registrului mediu ($do^3 - sol^5$ aprox.). **3.** Denumirea fr. a violei *. **4.** *Cheie de* **a.**, denumire a cheii * de *do** de pe linia a treia a portativului *. **5.**

Alterație (3)

Vocea **(2)** a doua, după sopran **(3)**, în structura multivocală* (armonică, polif.) actuală; în polif. primitivă, **a.** a fost — conform etimologiei — o voce înaltă, situată deasupra tenorului **(2)**.

altus (cuv. lat., „înnalt") v. **alto; contralto; voce (2)**.

al-ûd (alût; el-aûd) (cuv. arab), instrument cu coarde ciupite răspîndit în Orientul mijlociu și în Africa de nord. Corpul instr., foarte bombat, are pe față perforații dispuse în formă de rozetă. Capul instr., pe care sînt dispuse cuiele, este mult înclinat în afară, formînd cu gîtul un unghi de aproape 90°. Instr. clasic avea patru coarde duble acordate **(1)** în cvarte*, iar cel modern 5—7 coarde. Coardele se pun în vibrație prin ciupirea cu un plectru *. **A.** este principalul instr. al muzicii arabe clasice. Unul dintre virtuozii contemporani ai **a.** este irakianul Munir Bashir. Venit prin Spania în Europa, **a.** stă la originea lautei * occid. medievale. (G. F.)

alunelul 1. Joc popular românesc cu diferite variante și denumiri **(a.** *de mînă*., **a.** *îngenuncheat*, **a.** *plimbat*, **a.** *înfundat*, **a.** *bătut*, **a.** *ca la Dolj* etc.), răspîndit în Oltenia. Este un joc de bărbați sau mixt, în linie, cu brațele încrucișate la spate sau în față. **A.** mai poate fi întîlnit și în formație de cerc, cu brațele îndoite prinse în lanț. Are ritm binar * și o mișcare vioaie, cu pași bătuți și încrucișați. **2.** Varianta de brîu * *(brîu nou)*, popularizat în toate regiunile prin școală. (C. C.)

amabile (cuv. it., „amabil, plăcut, grațios"), indicație de expresie prin care se cere o frazare grațioasă, fără rigoare. Deseori însoțește o indicație de tempo **(2)** (ex.: *andantino* **a.**).

amator, persoană pasionată de activitatea muzicală fără a profesa una din ramurile artei muzicale. **A.** de muzică se recrutează frecvent din rîndul melomanilor care, dorind să se apropie mai mult de domeniul preferat, își consacră o parte din timpul liber exercitării unor îndeletniciri artistico-muzicale. Principala îndeletnicire la care participă **a.** este aceea a interpretării * muzicale, cu deosebire în domeniul vocal, unde **a.** devin membri unor coruri ce ajung adesea la performanțe profesionale. În viața muzicală românească unele formații, cum au fost Societățile corale „Carmen" și „Cîntarea României" au avut în componența lor **a.** Astăzi, *mișcarea muzicală de* **a.** urmărește în mod organizat, în vederea educației estetice complexe atît a celor ce practică muzica în calitate de **a.** cît și a maselor de ascultători, dezvoltarea tuturor ramurilor interpretării muzicale. (I. R.).

ambiofonie v. **acustica sălilor.**

ambitus (cuv. lat. „circuit, înconjur") **1.** Întindere a unei melodii *, voci **(1)** sau instrument * de la sunetul cel mai grav pînă la sunetul cel mai acut. Sin: *diapazon* **(4)**; *întindere*. V. *registru*. **2.** Referitor la modurile **(I, 3)** medievale, **a.** indică starea autentică sau plagală a unui mod.

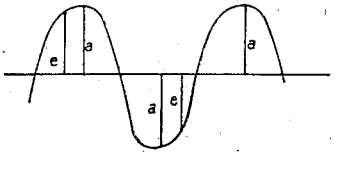
Amboss (cuv. germ.) v. **nicovală.**

ambușură, (< fr. *embouchure*, fig. „gură"), porțiune a buzelor, pe care se aplică extremitatea (mușchiul *) unui instrument de suflat; ea poate fi mai mare sau mai mică, în funcție de dimensiunea mușchiului (la corn, trp., trb. sau tubă). Termenul de **a.** *interioară* se referă la instr. de suflat cu ancie * (ob, cl., fag. sau sax.) deoarece, în acest caz, buzele sînt îndoite spre interiorul cavității bucale. La formarea **a.** participă toți mușchii orbiculari și de ea depinde, în bună parte, calitatea sunetului. Termen greșit: *ambajură*. (A. P.)

amfibrah (< gr. ἀμφί *amfi* „de ambele părți" și βραχύς *brahüs* „scurt"), picior **(1)** metric format dintr-o silabă lungă încadrată de două scurte. E inversul amfimahrului *. Ex. ∪ — ∪. Sin. *brahichoreu* (A. M.)

amfimahru (< gr. αμφί *amfi*, „de ambele părți" și μακρός *makros*, „mare", „lung"), picior **(1)** metric alcătuit dintr-o silabă scurtă între două lungi. E inversul amfibrahului *. Ex. — ∪ —. Sin. *cretic*. (A. M.)

amplitudine (de vibrație) (< fr. *amplitude*, din lat. *amplitudo* „întindere") (acustică), distanța maximă cu care este deviată o particulă a unui corp în vibrație * din poziția ei de echilibru, sau elongația maximă (v. fig.). Este jumătate din înălțimea unei unde * considerată între punctul ei cel mai înalt și cel mai jos consecutiv. Unei **a.** mari de vibrație îi corespunde o intensitate * puternică a sunetului * și invers. Efectul **a.** de oscilație a unui corp sonor este mărit atunci cînd acesta din urmă este cuplat cu o cutie de rezonanță * (ex.: corzile vl. + corpul ei).



a - amplitudinea de vibrație (elongația maximă)

e - elongația

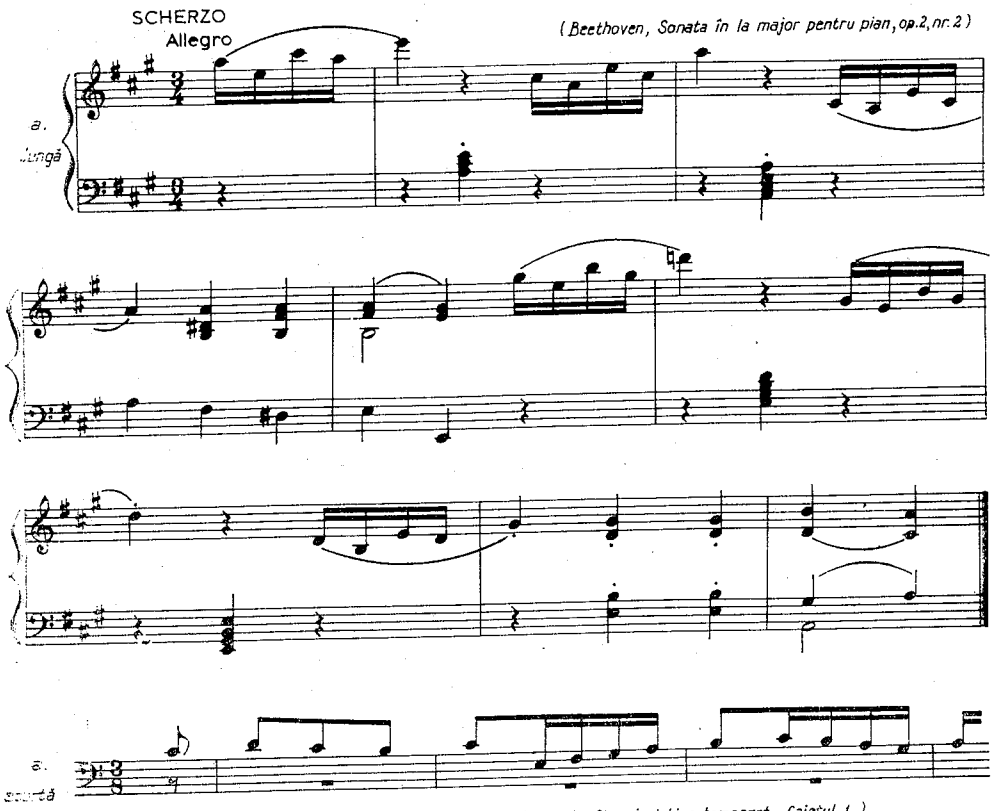
Bibliogr.: Bianu, V. V., *Vioara*, Buc., 1958; Cișman, Al., *Acustica* (în „Fizica generală", vol. II, Buc., 1960); Bădărău Eug. și Grumăzescu M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; STAS 1957/1—74, *Acustica. Terminologie. Acustica fizică*. (D. U.)

amuzie (< gr. ἀμουσία din α privativ și μοῦσα „muză, artă, muzică"), tulburare a facultăților muzicale. **A.** poate fi motrice (imposibilitatea de a cînta), în care caz percepția rămîne intactă, fiind afectată memoria muzicală sau poate fi senzorială (imposibilitatea de a distinge sunetele muzicale și de a recunoaște o melodie). **A.** se asociază în general cu tulburări globale ale funcțiunilor auditive sau cu afazia (pierderea înțelegerii și a folosinței diferitelor simboluri de comunicare, vorbite sau scrise, deși organele de emisie și de recepție pot fi intacte și în pofida integrității inteligenței).

anacruză (< gr. ἀνάκρουσις, *anacrousis*) **1.** Termen grecesc de metrică **(2)** antică, desemnînd o jumătate de picior **(1)** neaccentuată care precede prima silabă accentuată. **2.** Intrat în terminologia muzicală, termenul desemnează o introducere formată dintr-un sunet sau un mic grup de sunete, precedînd primul timp **(1,2)** tare al unei măsuri *. Într-un nucleu ritmic, **a.** constituie pregătirea accentului **(III, 1)** principal. Deși **a.** — care, din punct de vedere arm., este în general o întîrziere * — se plasează pe un timp slab, are totuși un accent inițial. **A.** *scurtă* este socotită ca o completare a primei măsuri; **a.** *lungă* este socotită ca o măsură incompletă, în anumite stiluri completarea ei constituind-o ultima măsură. Echiv. germ.: *Auftakt* **(1)**.

anagnost v. **psalt.**

analiză, demers muzicolog care vizează studierea și determinarea componentelor structurale — disociate în prealabil — ale unui text (lucrări), informînd eventual și asupra tehnicii generale a elaborării lucrării. **A.** poate fi înțeleasă fie ca metodă de investigare fie ca specialitate muzicologică de-sine-stătătoare, după cum ea se subordonează anumitor discipline (ca de ex. teoria * superioară a muzicii, folcloristica, etnomuzicologia*) ale căror teze este chemată să le demonstreze sau își are propriul obiect, propria finalitate și propria metodologie. În măsura în care se menține la nivelul simplei



Anacruză **(2)**

descrieri morfologice, **a.** interferează modalităţile didactice de abordare a tehnicii de compoziţie (**1—2**). Însăşi naşterea ca noţiune şi afirmarea ca modalitate de studiu ale **a.** s-au petrecut în cadre scolastice, anume în acelea ale unui tratat din sec. 17 (Burmeister, *Musica poetica*, 1606—v. afectelor, teoria; (figură (**2**)), pentru ca în sec. următor (la J. Mattheson, de pildă) **a.** să devină o componentă a aşa-numitei *Kompositionslehre* („învăţătura compoziţiei muzicale"), domeniu de care, în parte, va continua să fie legată şi în decursul evoluţiei ei ulterioare. (Limitele **a.** muzicale ca gen s-au datorat însă, multă vreme, tocmai nedepăşirii nivelului didactic în **a.** practicate în afara şcolii). Statutul **a.** se diferenţiază începînd din sec. 19: ea apare integrată în monografii şi tratate de istoria muzicii (la Ph. Spitta, F. J. Fétis, A. W. Ambros ş.a.), comportînd în această calitate caracterul circumscris al unei „specialităţi în specialitate"; continuă, de asemenea, să slujească pedagogia compoziţiei (V. d'Indy); se emancipează, în fine, se constituie şi se consolidează ca disciplină de-sinestătătoare, pe de o parte în limitele **a.** de tip hermeneutic iniţiată de H. Kretschmar (urmat direct de A. Schering) — **a.** care urmăreşte modul în care „poetica" muzicală se incorporează în şi se traduce prin structură, moment cu moment al desfăşurării operei, începînd cu elementul tematic şi continuînd cu peripeţiile transformării lui pe tot parcursul compoziţiei — iar pe de altă parte în strîns contact cu domeniile teoriei *, esteticii *, psihologiei * muzicii; o seamă de concepte cum sînt funcţie * şi funcţionalitate muzicală, „reprezentare sonoră" *(Tonvorstellung)*, formă *, ritm *, armonie *, stil *, „dinamică interioară" *(Innerdynamik)* etc., aşa cum se conturează ele, în primele decenii ale sec. 20, la teoreticieni ca H. Riemann, G. Adler, E. Kurth, H. Mersmann ş.a., hotărăsc (la aceiaşi) şi sensurile **a.** muzicale, asigurînd acesteia o solidă bază sistematică şi metodologică şi ferind-o implicit de descriptivismul şi riscul şablonizării ce vor deveni inerente, cu timpul, **a.** de tip kretschmarian (mai ales în formele ei „popularizate" prin ghidurile de concert, programele de sală etc.). Autonomia **a.** şi corelaţia ei cu marile sinteze teoretice, departe de a se exclude una pe cealaltă, constituie, în toate cazurile citate mai sus ca şi în altele, aspectele complementare ale unui proces de maturizare a demersului analitic, al cărui ţel ultim devine acum unul supramorfologic: fie „logica muzicală" (Riemann), fie stilul * (Adler), fie dialectica formei * muzicale (Asafiev), fie fluxul de „energie", „dinamica interioară" (Kurth, în parte Mersmann) (v. energetism), ca principii ce definesc, dintr-o perspectivă fenomenologică (v. fenomenologie), specificitatea, esenţa, ce-ul ireductibil nu numai al operei ci şi al gîndirii muzicale însăşi. (De notat că în sistemul **a.** riemanniene pot fi deslusite anticipări ale **a.** muzicale structuraliste, „logica muzicală" fiind pe de o parte logica unor *relaţii* ce se stabilesc în cadrul fiecărui parametru * — melodică, armonică, ritmică etc. — al structurii *, logica funcţiilor motivului* pe plan orizontal şi vertical etc. iar pe de altă parte cea care face posibilă comunicarea dintre creator şi auditor). Sarcina de „a ţine pasul" cu noua problematică de creaţie şi mai ales cu diversificarea caleidoscopică a acesteia proprii muzicii sec. 20, revine **a.** mai ales în perioada postbelică. Cea mai fermă angajare a **a.** în această direcţie se produce în lucrările teoretice ale unor compozitori marcanţi ai sec. (Schönberg, Hindemith, Messiaen ş.a.), preocupaţi să-şi definească, explice, fundamenteze propria concepţie şi tehnică de creaţie, propriul „sistem" de gîndire muzicală. În situaţia în care scopul **a.** continuă să fie unul fenomenologic, de dezvăluire a *identităţii* — fie ea şi de ordin formal — a operei, devine evident că metodele prestabilite de **a.** sînt incompatibile cu extrema varietate a fenomenelor de creaţie, că „o metodă unică sau preferenţială de **a.** nu poate exista" (R. Stephan), că deci condiţia eficacităţii **a.** este adaptarea metodei ei la specificul muzicii, la obiectul analizat. Legat de această cerinţă apare, în multe cazuri, şi aceea a concentrării studiului analitic asupra unui număr restrîns de trăsături structurale, asupra aspectelor formale celor mai caracteristice pentru compoziţia sau domeniul de creaţie supuse investigării: **a.** putînd şi trebuind să fie (după H. Eggebrecht) şi o „interpretare" (teoretică, n.n.) a muzicii căreia i se aplică, relevanţa ei nu se măsoară în funcţie de epuizarea, pe parcursul studiului, a categoriilor morfologice ale muzicii ci în funcţie de capacitatea analistului de a discerne fie principiul unic fie grupul de principii care individualizează structural (şi nu numai) lucrarea analizată (procedura este ilustrată exemplar de P. Boulez care relevă în *Sacre du printemps* de Stravinski ritmul ca factor ce ordonează şi polarizează toate celelalte dimensiuni ale muzicii). Direcţia structuralistă urmată în **a.** muzicală începînd mai ales din deceniul 7, s-a constituit prin transferarea în acest domeniu (cu adaptările necesare) a unor mecanisme de **a.** — dar mai întîi a unei viziuni asupra *obiectului*, a criteriilor de abordare a acestuia, a conceptelor etc. — proprii lingvisticii structurale şi semioticii. **A.** muzicală structuralistă dezvoltă la extrem tehnicile disociative aplicate structurii — tehnici caracteristice dealtfel, prin definiţie, **a.** muzicale în general — dar aşează şi consideră realitatea structurală a operei într-un sistem de referinţe teoretice, în categorii şi legi de organizare, în ultimă instanţă într-un ansamblu de convenţii, esenţialmente diferite de cele clasice. Ţelul primordial al **a.** muzicale structuraliste — care

operează în spiritul „regimului de rigoare și de obiectivitate științifică" (art. *structuralism*, în *Dicționar de filozofie*, Buc., 1978) instaurat în general de structuralism — este determinarea exactă și exhaustivă (o exhaustivitate, în mod ideal, statistică) a gramaticii textului muzical sau a anumitor laturi formale ale operei, obiectul analizat fiind văzut de fiecare dată ca un „sistem" de relații între elementele sale componente. Matematizarea demonstrației — în consens cu tendințele de acest fel manifestate în științele contemporane — slujește țelul amintit mai sus în sensul că ea furnizează **a.** instrumentele necesare tocmai acelei elucidări *precise* și *integrale* a problemelor (inclusiv mijloace de cuantificare și clasificare a datelor, a rezultatelor parțiale ale **a.** etc.); descifrarea principiilor formative ale unui text presupune astfel, de pildă, examinarea tuturor corelațiilor ce se stabilesc la nivelul anumitor parametri, conform unor „seturi" de criterii fixate în prealabil, ordonarea în „grile" a rezultatelor parțiale ale **a.** etc., — operațiuni în funcție de care se deduc, în final, concluziile. Validitatea demersului analitic structuralist se vădește nu atît în granițele propriu-zise ale **a.** muzicale (în a. „gramaticală" a operelor) — domeniu în care rezultatele nu diferă substanțial de „echivalentele" lor din **a.** tradițională — cît mai ales în domeniul, mai nou abordat, al determinărilor muzicii ca limbaj și ca proces de comunicare. În muzicologia românească **a.** apare relativ tîrziu (sec. 20), mai întîi ca instrument de cercetare în serviciul unor discipline ca istoriografia (G. Breazul), folcloristica (C. Brăiloiu) sau bizantinologia (I. D. Petrescu), în etapa interbelică a dezvoltării acestora. Constituirea **a.** ca gen muzicologic autonom (prin aplecarea ei exclusivă și univocă asupra compoziției) se produce în deceniile postbelice, în contextul general al maturizării muzicologiei și din necesitatea lichidării unor „datorii" ale acesteia față de activitatea de creație. Se poate spune că într-o durată istorică minimă, **a.** muzicală românească a atins, grație dezvoltării numerice, diversificării tipologice, varietății obiectivelor (problematicii) abordate, bunei înzestrări tehnice și teoretice, principalele etape de evoluție pe plan mondial a acestei specialități, distingîndu-se, nu o dată, și prin contribuții originale. În funcție de obiectul și finalitatea ei, **a.** comportă, în muzicologia românească, o subgrupare în trei mari categorii, cuprinzînd: *a)* **a.** raportate la produsul componistic individual (fie la partituri izolate, fie la o latură a limbajului unui compozitor), *b)* **a.** care instrumentează cercetarea unui domeniu special de creație, **a.** unui stil, a unei epoci etc. și care obligă la o viziune generalizatoare și la unele sinteze teoretice (de ex., **a.** consacrate cvartetelor de Beethoven — T. Ciortea, — melodicii palestriniene — L. Comes, — polif. vocale a Renașterii — M. Eisikovits, — formelor muzicale ale barocului la J. S. Bach — S. Toduță, stilisticii contemporane — V. Herman), *c)* lucrări în care analizarea materialului componistic nu mai slujește explicării unor mecanisme de creație ci elucidării unor probleme sau concepte teoretice (limbajul armonic — W. Berger, A. Rațiu, — conceptul modal — W. Berger, G. Firca, A. Vieru, D. Buciu, — sau cel ritmic — C. Țăranu, — eterofonia*, categoriile de sintaxă muzicală — Șt. Niculescu — etc.). Cu excepția situațiilor în care modalitatea de **a.** se condiționează de o viziune teoretică generală (este mai ales cazul **a.** din categoria *c* precum și, mai nou, a celor de tip structuralist), metodele analitice sînt în general fie *evolutive* (descinzînd din metodologia **a.** kretschmariene) fie *cumulative* (constînd în studiul pe componente, pe dimensiuni structurale a muzicii, în opoziție cu uzanța evolutivă a urmăririi „pas cu pas" a partiturii) fie, în sfîrșit, (și aceasta mai cu seamă în compozițiile non-tradiționale, începînd cu cele post-seriale), nestatornicite aprioric, ci concepute în funcție de însăși „materia" analizată. Despre eficacitatea oricăreia dintre modalitățile menționate — dar înainte de toate, a celei evolutive — se poate vorbi, firește, numai în măsura în care ea conduce la concluzii cu caracter de sinteză. Unul dintre domeniile de cercetare care au prilejuit manifestarea din plin a capacităților sintetizatoare în studiul analitic, și astfel, accesul real al analiștilor la esența structurală a muzicii a fost cel al exegezei enesciene: surprinderea într-o serie de **a.** a procesualităților ciclice*, variaționale*, eterofonice, a specificului modal* etc. din muzica lui Enescu constituie mărturiile unui atare rezultat.

Bibliogr.: Riemann. H., *Musikalische Syntaxis*, Leipzig, 1877; același, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, Berlin, 1917; Kretschmar, H., *Führer durch den Konzert-Saal*, 3 vol., Leipzig, 1888–1890; același, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, Leipzig, 1903; Kurth, E., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berna, 1917; Mersmann, H., *Angewandte Musikästhetik*, Berlin, 1926; Boulez, P., *Stravinski demeure*, în *Musique russe, I*, Paris, 1953; Nettl, B., *Some Linguistic Approaches to Musical Analysis*, în *Journal of the International Folk Music Council*, 10, 1958; Goldschmidt, H., *Zur Methodologie der musikalischen Analyse*, în: *Beiträge zur Musikwissenchaft*, Berlin, 1961; Beck, H., *Zur musikalischen Analyse*, Kassel, 1962; același, *Methoden der Werkanalyse in Musikgegschichte und Gegenwart*, Wilhelmshaven, 1974; Chailley, J., *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, 1964; Dahlhaus, C., *Über das Analysierung neuer Musik. Zu Schönbergs Klavierstücken op. 11 und op. 33 a...*, în: *Vorträge der 6. Bundesschulmusikwoche*, Bonn, 1965; *Neue Wege der musikalischen Analyse...*, în: *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, nr. 6, Berlin 1967; Mazel, L., și Țukkerman, V., *Analiz muzîkalnovo proizvedenia*, Moscova, 1967; Nelson, C. B., *Programmed Analysis of Musical Works: An experimental Evaluation*, în: *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 16, 1968; Motte, D. de la, *Musikalische Analyse, mit kritischen Anmerkungen von C. Dahlhaus*, Kassel, 1968; Toduță S., *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, 3 vol., Buc., 1969, 1973, 1978; Voicana, M., Zottoviceanu, Elena, Firca, Clemansa, *Mutații conceptuale în muzicologia românească contemporană*, în: *Studii și cercetări de istoria artei*, seria teatru, muzică, cine-

matografie, tom 18, nr. 1, Buc., 1971; Ruwet, N., *Méthodes d'analyse en musicologie*, în: *Langage, musique et poésie*, Paris, 1972; Niculescu, Ş., *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi raporturile lor cu elerofonia*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VIII, Buc., 1972; acelaşi, *La syntaxe en musique*, în: *Revue roumaine d'histoire de l'art*, série théâtre, musique, cinéma, tom XIV, 1977; Firca, Clemansa Liliana, *Realizări şi deziderate în analiza muzicală românească contemporană*, în: *Muzica*, nr. 8, Buc., 1973; Firca, G., *Musiktheorie und kompositorisches Denken heute*, în: *Actes du VIIe Congrès international d'esthétique, Bucarest 28 août — 2 septembre*, Buc., 1977; Rădulescu, Speranţa, *Metodologia analizei textului muzical din perspectivă contemporană*. (Cl.L.F.)

anapest (< gr. ἀνά *ana*, „repetat" şi παίειν *paien*, „a lovi"), picior **(1)** metric compus din două silabe scurte şi una lungă. Este inversul dactilului*, de unde şi denumirea de *antidactil*. Ex. ∪ ∪ —. (A. M.)

anastasimatar (BIZ.) (< gr. ἀνάστασις *anastasis*, „înviere"), colecţie de cîntări conţinînd slujba învierii de la vecernie* şi utrenie* pe cele opt ehuri*. Primul a., în lb. gr., a fost tipărit la Bucureşti în 1820 de către Petre Efesiul (NEON ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ), iar în lb. rom., de către Macarie Ieromonahul, la Viena în 1823. Sin.: *anastasimatar melos*. (S. B. B.)

anavatmi (< gr. ἀναβαθμός *anavatmos* „ridicat, treaptă"), termen liturgic ortodox: **1.** Grupul de psalmi (CXIX—CXXXIII) care alcătuiesc *catisma* a 28-a, numiţi în breviarul* roman *psalmi graduales* (v. gradual), în slavonă *stepenna*, iar în româneşte *cîntarea treptelor*; **2.** Cele 25 de antifoane **(I, 1)** ale ehurilor*, care reprezintă în mare măsură versete din *cîntarea treptelor*, şi care se cîntă la utrenia* de duminică între ipacoi şi prochimen.

Bibliogr.: Cabrol, Dom F. & Leclercq, Dom H., *Dictionnaire d'arch. Chrétienne et la liturgie*, tom. I, vol. 2, 1862. (G. G.)

ancie (< it. *ancie*; fr. *anche*; germ. *Zunge*; engl. *reed*), lamă din trestie sau din metal care traversată de un curent de aer, este pusă în vibraţie* şi produce, la rîndu-i, oscilaţia coloanei de aer (sunetul) la unele instrumente de suflat. Există **a.** *batante*, de dimensiuni mai mari decît deschiderea ce permite trecerea suflului, transmiţînd numai o parte din vibraţie (ex. la regal*) şi **a.** *libere*, care, oscilînd pe toată suprafaţa, transmit întreaga vibraţie (ex. la armoniu*, muzicuţă*, acordeon*). Sunetul *fix* al **a.** metalice depinde de felul (densitatea) metalului din care sînt construite, de lungimea şi grosimea lamei; sunetul **a.** din trestie *variază* în funcţie de presiunea buzelor executantului, fiind modificat în continuare şi de lungirile şi scurtările coloanei de aer (acţionarea orificiilor şi clapelor instr.). Se disting, în cadrul **a.** din trestie: **a.** *simple* (**a.** batante, dintr-o singură lamă, ca la cl. şi sax.) şi **a.** *duble* (din două lame, ca la ob., c. engl., fag.). Celor din urmă le pot fi asimilate şi buzele executantului, a căror vibraţie se produce în interiorul muştiucului* (v. şi ambuşură). Registrele **(II, 1)** de **a.** la orgă* sînt registrele a căror coloană de aer este întreruptă periodic de vibraţia unor **a.** batante sau libere. Majoritatea acestor registre sînt desemnate prin numele unor instr. de suflat: Sordun*, Rackett*, trb., trp., fag. (G. F.)

andamento (cuv. it. „mers, direcţie") **1.** Subiect * amplu de fugă *, împărţit în două secţiuni distincte printr-o cezură * (J. S. Bach, *Fuga în la minor*, B. W. V. -543 şi *Fuga cromatică în re minor*, B. W. V. -903; Händel, *Fuga* din *Bels Bazzar*; *Begin with pray'r, and end with praise*). Termenul **a.** este folosit pentru a deosebi acest tip de subiect de *sogetto*, prin care se înţelegea, în sec. 18, o temă * arhaică provenind stilistic din ricercar *. **2.** Teoreticienii germ. folosesc termenul **a.** ca sin. pentru interludiu **(3)** de fugă. **3.** Episod în maniera de trio **(II,1)** a uverturilor * fr.; este la originea temei a doua din *allegro*-ul de sonată *.

andante (cuv. it. „mergînd, care curge"). **1.** Indicaţie de tempo **(2)** ce desemnează o mişcare lentă dar curgătoare. De-a lungul timpului, semnificaţia acestui termen a suferit o evoluţie spre lent. Abrev.: *And.* **2.** Ca substantiv, denumeşte acea parte dintr-o sonată *, simfonie *, concert **(2)** etc. ce se cîntă în acest tempo.

andantino (cuv. it., diminutivul lui *andante**), indicaţie de tempo **(2)** ce desemnează o mişcare mai repede decît *andante*. Abrev.: *And^ino*

angelica v. **arciliuto.**

anglaise (cuv. fr., [ãnglēz] „/dans/ englez"), vechiul nume dat în Europa continentală unui dans* englez de origine folclorică, în 2/4, 3/4 sau 3/8, într-un tempo **(2)** vioi, cu structură bipartită. **A.** este numită uneori în Germania *Française*. Au mai fost denumite **a.** şi alte cîteva dansuri, tot de origine engl.: *Ballads*, contradansul*, ambele în măsură binară *, *Hornpipe* **(II)**. Stilizată, **a.** a devenit una dintre mişcările suitelor * şi baletelor * din sec. 18—19.

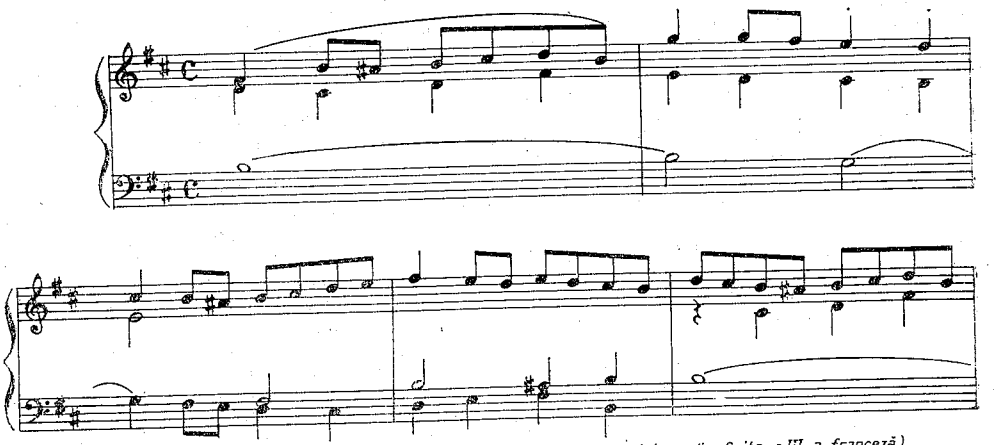
anima (şi **con ∼**) (cuv. şi loc. it., „suflet, cu suflet, însufleţit"), indicaţie de expresie şi de tempo **(2)** conform căreia se cere o interpretare însufleţită, plină de viaţă; sin.: *animato*.

animando (cuv. it. „însufleţind"), indicaţie de expresie şi de tempo **(2)** conform căreia se cere înviorarea treptată a fragmentului muzical astfel notat.

animato v. **anima.**

ansamblu (< fr. *ensemble*) **I. 1.** Totalitatea interpreţilor unui teatru (dramatic sau liric). (Sin.: *trupă de operă* *). **2.** Grup de muzicieni care cîntă împreună. Sin: formaţie * (ex. **a.** *instrumental*; **a.** *simfonic*; **a.** *vocal*). **II.** Număr* dintr-o operă la care participă mai mulţi solişti, cu sau fără cor. V. *corp de balet*. (A. M.)

antecedent (< fr. *antécédent*; germ. *Vordersatz*; it. *proposta*; **I. 1.** (în sens generic) cea dintîi secţiune a unei unităţi a discursului melodic (frază *, perioadă **(1)** sau dublă perioadă) structurate binar * şi simetric. **A.** se articulează prin respiraţie (v. cezură **(5)**), ca-



(J.S. Bach, Anglaise din Suita a III-a franceză)

Anglaise

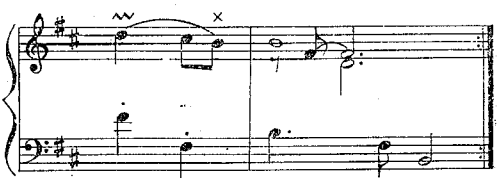
denţă **(1)** sau semicadenţă cu cea de-a doua secţiune — consecvent * — a unităţii în care se încadrează. **2.** (în muzica clasică şi romantică) Fraza iniţială (4—8 măsuri) a unei perioade construite pe cvadratură (8—16 măsuri). **II.** prima expunere tematică într-o lucrare (sau fragment de lucrare) elaborată prin tehnica contrapunctului * imitativ (canon *, fugă *, secţiune fugato * etc.) (S. R.)

anthem (cuv. engl. [ænθəm], engl. veche, *antefen* < lat. medievală *antéfena),* gen specific bisericii anglicane, pe text în lb. engl. extras, de obicei din biblie. A apărut odată cu Reforma şi a evoluat de la tipul pentru cor *a cappella* * apropiat motetului * *(full* **a.** la Christopher Tye, Tallis, Robert White, Byrd) la forme mai ample, divizate în secţiuni corale şi solistice *(verse* **a.** la Byrd, Thomas Tomkins, Gibbons) pentru a atinge, în sec. 17, proporţiile unei adevărate cantate * cu arii * şi coruri ample, acomp. orch., introducere şi interludii **(2)** instr. **A.** mai simple pot fi acompaniate numai de orgă (la John Blow, Purcell, Jeremiah Clarke iar, mai tîrziu, la Händel). Genul continuă să fie cultivat şi în epoca modernă (Elgar, Ireland, Ralph Vaughan Williams, Britten, Barber etc.). V. *antifon (II).*

Bibliogr.: Foster, M. B., *Anthem and Anthem Composers,* 1901; Fellower, E. H., *English Cathedral Music,* ²*1943; The New Oxford History of Music,* vol. II, p. 114—118. (A. M.)

antibahius, picior **(1)** metric alcătuit din două silabe lungi şi una scurtă. Este inversul lui bahius *. Ex — — ∪. Sin.: *palimbahius.* (A. M.)

anticipaţie (< fr., engl. *anticipation;* germ. *Antizipation, Vorausnahme*), sunet ce apare înaintea acordului * căruia îi aparţine. În general, **a.** este străină de acordul împreună cu care apare simultan; valoarea ei este scurtă şi



(J.S. Bach, Anglaise, din Suita a III-a franceză)

Anticipaţie

se situează pe ultima parte a unui timp **(1, 2)** slab. **A.** este *directă* cînd apare la aceeaşi voce **(2)** cu nota reală, şi *indirectă* cînd apare la altă voce. **A.** poate fi *simplă* (avînd caracter melodic, la o singură voce) sau *multiplă* (constînd într-un acord întreg). V. *armonie; disonanţă; întîrziere.*

antidactil v. **anapest.**

antifon (gr. ἀντίφωνος; lat. *antiphona;* it. şi sp. *antifona;* fr. *antienne;* germ. *Antiphon;* engl. *antiphon* şi *antiphony)* **I. 1.** În muzica bizantină *: scurte formule aclamative (v. aclamaţie) ori depreciative sau versete scoase din psalmi * care preced sau urmează un psalm*, un grup de psalmi sau anumite cîntări. În prezent se cunosc în practica bis. mai multe **a.**: a) **a.** *catismei:* părţile sau măririle catismelor, ale căror versuri se cîntă alternativ; b) **a.** *învierii,* numite şi *tipica,* fiind luate din psalmii tipici (**nr.** 102 şi 145). Se cîntă la liturghie *, duminica şi la unele sărbători, după ectenia * mare; c) **a.** *de rînd:* psalmi 91, 92 şi 94 care se cîntă

la liturghie în loc de psalmii tipici și de fericiri, cînd nu se indică să se cînte odele canonului **(2)**; d) **a.** *sărbătorilor praznicale*: versete scoase din psalmi care ilustrează ideea sărbătorii; e) **a.** *treptelor* sau *ale ehurilor* *. Sînt în număr de 25, cîte trei pentru ehurile 1—7 și 4 pentru ehul 8. Fiecare **a.** conține cîte două versete alese din psalmii graduali (v. *anavatmi)*, sau comentarii ale unor versete încheiate printr-o doxologie *. **A.** sînt atribuite, de obicei, lui Teodor Studitul, dar și lui Ion Damaschinul. Din punct de vedere muzical, toate aceste **a.** aparțin stilului * irmologic *. **2.** Răspunsurile *(Doamne, miluiește, Dă, doamne etc.)* la ecteniile zise de diacon sau preot (A. Pann). **3.** P. ext.: refren *. (G. C.). **II.** În muzica gregoriană *, melodie nu prea lungă (2—4 versete) în stil mai ales silabic, atașată psalmilor ca introducere, refren și încheiere (sau numai sub una din aceste forme). Deși legată de psalmi, **a.** poate întovărăși cîntarea altor texte liturgice, după cum există și **a.** independente. Modul de execuție al **a.** variază după locul pe care îl ocupă. Introducerea se cîntă, de obicei, solistic sau responsorial * iar refrenele și încheierea, de către cor. Paradoxal, cîntarea antifonică * este proprie psalmului și nu **a.** Chiar dacă, la origine, **a.** a fost executată antifonic, practica aceasta s-a pierdut foarte repede (încă din sec. 5) nerămînînd decît numele ca s-o ateste. Abrev.: **a.** V. *psalmodie*.

Bibliogr.: Gevaert, F. A., *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*, Gand, 1895; Gastoué, A., *Les origines du chant romain — L'Antiphonaire grégorien*, Paris, 1907; Wagner, P., *Origine et développement du chant liturgique jusqu'à la fin du Moyen Age*, Tournai, 1904; Moneta-Caglio, E., *I salmi antifonati*, în: *Bulletino Ceciliano*, 1950; Vintilescu, P. Pr., *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cîntarea bisericească*, Buc., 1974; același, *Liturghiile bizantine privite istoric în structura și rînduiala lor*, Buc., 1943; Pann, A., *Antifoane ce să cîntă la ecteniile serii, dimineții și ale sf. liturghii*, Buc., 1853. (A. M.)

antifonar (< lat. *antiphonarium; antiphonale)*, una dintre principalele cărți de cîntări ale bisericii catolice, ce cuprinde antifoane **(II)**, răspunsuri (lat. *responsoria)* și psalmi *, în opoziție cu gradualul (lat. *liber gradualis)*. Textele cîntărilor din **a.** sînt cuprinse în breviar *. (G. F.)

antifonie (< gr. ἀντιφωνία; *antiphonia*, „intonare contrară, opusă"), cîntare sau execuție ce constă în alternarea unui solist cu un grup, ori a unor grupuri vocale sau instr. ■ Teoria antică acordă termenului **a.** accepția de alternare a două coruri precum și aceea de cînt la octavă* (în *Problemele muzicale* de Pseudo-Aristotel și în scrierile altor teoreticieni). ■ În cîntul creștin, se practică de prin sec. 4, sub influența liturghiilor * siriacă și antiohiană. Controversată, originea **a.** se găsește, după unii autori, în templul ebraic, după alții în structura poetică strofă * — antistrofă * elină (v. *greacă, muzică)*. Este caracteristică, în toate liturghiile pentru dialogul dintre oficiant și cor (sau strană). ■ În liturghia ortodoxă este legată de forma antifonului **(I,1)**, iar în cea catolică reprezintă, într-un stadiu incipient, partea de introducere, intermediară și finală în psalmi * și imnuri **(1)**. Ca gen de cîntec cu refren a fost preluată de Ambrozie din Milan. Unele dintre cîntecele de stil antifonic au devenit parte alcătuitoare a antifonarului *. ■ După Conciliul din Trento (1545—1563), **a.** a pătruns în muzica polifonică *, cunoscînd o dezvoltare independentă de muzica psalmilor. Școala venețiană *, pornind de la condițiile arhitectonice și acustice de la San Marco (biserica avea, în cele două tribune, cîte un cor și cîte o orgă), a cultivat stilul responsorial * sub forma corurilor și a partidelor instr. antifonice (așa-numitele *cori spezzati)*. Tehnica imitativă și a ecoului **(III)** și contrastele tranșante ale intensităților **(2)** (tratate după principiul așa-numitelor *terase dinamice* *) au reprezentat elemente importante în procesul constituirii cantatei*, oratoriului *, concertului * vocal și instr. **A.** își exercită influența și asupra scriiturii muzicale clasice și romantice, o reeditare a ei fiind proprie neoclasicismului * și mai ales încercărilor moderne de stereofonie *. ■ În folc. românesc, execuția de grup a unor genuri (ex. colinda *) are un caracter antifonic (impus în primul rînd de necesitatea repartizării pe subgrupe de executanți a unui text epic de mai mari dimensiuni). Intrarea **(1)** precipitată a unuia dintre grupurile vocale, înaintea terminării versului cîntat de celălalt grup, dă naștere unor rudimente de polifonie, respectiv de eterofonie *. V. *bizantină, muzică; greacă, muzică; gregoriană, muzică; concert* **(2)**; *folclor*.

Bibliogr.: Gevaert, F. A., *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*, Gand, 1895; Gastoué, A., *Les origines du chant romain*, Paris, 1897; Sowa, H., *Quellen z. Transformation der Antiphonien*, 1935; Kroyer, T., *Dialog u. Echo in der alten Chormusik* (Jahrb., Peters), 1909; Caffi, F., *Storia della musica nella già Capella ducale S. Marco in Venezzia*, Veneția, 1854; Eggebrecht, H. H., *Arten des Generalbasses im frühen u. mittleren 17, Jahrhunderts*, Af. Mw. XIV, 1957; Kinkeldey, O., *Orgel u. Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, 1910; Gherasimova — Persidskaia, A. Nina, *Harakternîie Kompoziționnîe certi mnogogolosia partesnîh koncertov XVII — XVIII st.*, în: *Muzica antiqua Europae Orientalis*, II, Bydgoszcz, 1969; Bartók, B., *Melodien der rumänischen Colinde*, Viena, 1935; Drăgoi, *303 colinde*, Craiova, 1925. (G. F.)

antispast (<gr. ἀντί *anti* „invers" și σπαστός *Spastos*, „tras", < σπάσω *spaso*, „a trage în sens contrar"), picior **(1)** metric alcătuit dintr-un iamb * și un troheu *. E inversul choriambului*. Ex. ∪ — — ∪. (A. M.)

antistrofă (< gr. ἀντιστροφή, din ἀντί „invers" și στροφή „strofă") **1.** În tragedia * antică greacă, orice răspuns al corului care, p. ext., a ajuns să desemneze partea sa lirică. **2.** Secțiunea mediană a poeziei lirice gr., situată între strofă * și epodă *. (A. M.)

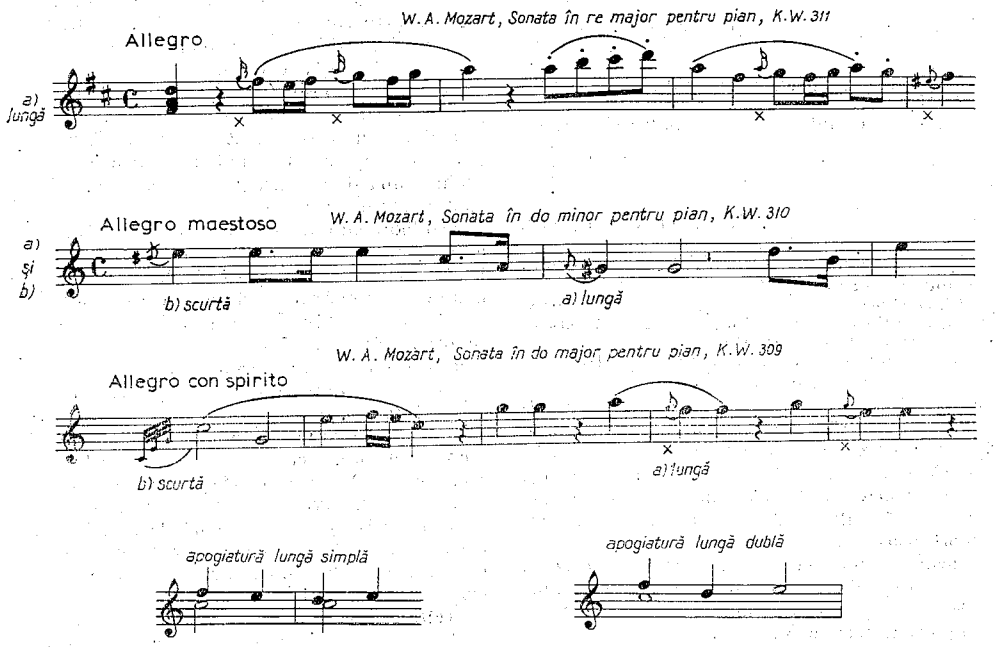
antologhion v. **antologie (2)**.

antologie (< gr. ἄνθος *anlos* „floare" și λόγος *logos* „cuvînt") **1.** În sensul general, termenul se referă la reunirea — în volume cu caracter didactic sau destinate amatorilor — fie a unor piese (instr. sau vocale) de mici proporții, fie a unor cîntece pop., selectate după anumite criterii (gen, zonă de răspîndire a genului, situația repertoriului folcloric într-o regiune etc.). **2.** În muzica bis. ortodoxă, volum ce cuprinde o culegere de cîntări alese din toate în muzica vocală, ce sugerează prospețime, claritate și fermitate; sunet deschis.

a piacere (loc. it. „după plac, după dorință"), indicație ce acordă executantului libertatea de a-și desfășura interpretarea, mai ales în ceea ce privește mișcarea, conform propriei lui dorințe.

apodeipnon (cuv. gr. ἀπόδειπνον) v. **pavecerniță.**

apogiatură (< it. *appoggiare*, „a sprijini, a rezema, a susține"; fr. *note d'appogiature*; germ.



Apogiatură

slujbele bisericești. Sin: *antologhion.*, V. *Calofonicon.* (N. M.)

antract (< fr. *entre'acte* „între acte"), lucrare instrumentală destinată legăturii între secțiunile (actele) unei lucrări lirice muzicale. Continuînd sau anticipînd atmosfera creată de actele învecinate, **a.** se aliază cu întreaga acțiune a lucrării, păstrîndu-și totuși unele trăsături distincte. Cînd acestea din urmă sînt încă mai accentuate, muzica pierzînd legătura cu acțiunea propriuzisă, **a.** se transformă în interludiu **(2)** sau în intermezzo **(2).** (I. R.)

anvil v. **nicovală.**

apehema v. **bizantină, muzică.**

aperto (cuv. it. „deschis"; fr. *ouvert*; germ. *offen)* **1.** Indicație tehnică pentru corn * ce anulează indicația anterioară de sunet închis *(chiuso* sau *bouché* **(2)***).* **2.** Indicație tehnică, în muzica vocală, de încetare a execuției *bocca chiusa* *. **3.** Indicație de stil *, aplicată în special *Vorschlag)*, sunet armonic sau melodic ce precede, la secundă * inferioară sau superioară, un sunet real. **A.** primește de obicei accentul **(III,1)** tare. Există două feluri de **a.**: lungă și **a.** scurtă. **A.** *lungă* este un sunet armonic, străin de acord *, care merge la sunetul real direct sau prin figurație *. **A.** lungă poate fi simplă sau dublă. A circulat sub diferite denumiri *(cambiata* *, *nota cambiata*; germ. *Wechselnote;* fr. *chute, port de voix;* engl. *backfall);* a fost, în faza de trecere de la contrapunct * la armonie *, foarte divers și arbitrar notată, pînă în sec. 19 cînd a început să fie scrisă cu valorile corespunzătoare (V. accent **II).** **A.** *scurtă* este un sunet melodic, de ornament *, care nu se supune împărțirii normale a măsurii *. Este confundată uneori cu *acciaccatura* * și chiar cu **a.** lungă. Din 1750, **a.** scurtă a început să fie notată cu o notă mică al cărei steguleț este barat de o linie oblică.

apotome (cuv. gr. αποτομή „parte decupată"), termen grecesc din antichitate, desemnînd raportul aritmetic al semitonului * cromatic * pitagoreic de $\frac{2187}{2048}$, ca rezultat al diferenței dintre tonul * mare pitagoreic de $\frac{9}{8}$ și semitonul diatonic * pitagoreic de $\frac{256}{243}$ numit *Limma* (gr. λεῖμμα „rămășița"). Astfel, în sistemul mărimilor inverspropoționale, $\frac{9}{8} : \frac{256}{243} = \frac{2187}{2048}$. Tot astfel, semitonul *limma* rezultă prin diferența dintre cvarta * perfectă pitagoreică de $\frac{4}{3}$ și terța * mare pitagoreică de $\frac{81}{64}$; deci: $\frac{4}{3} : \frac{81}{64} = \frac{256}{243}$. În sistemul centilor*, semitonul cromatic **a.** = 113,7 C, iar semitonul diatonic *limma* = 90,2 C.

Bibliogr.: Reinach, Th., *La musique grecque*, Paris, 1926; Eimert, H. și Humpert, H. U., *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg, 1973. (I. H.)

appassionato (cuv. it., „pasionat, pătimaș"), indicație de expresie prin care se cere o interpretare plină de pasiune și înflăcărare. Se întîlnește adesea alăturată unei indicații de tempo **(2)** (ex.: *Largo* **a.**; *Allegro con brio ed* **a.**, în *Sonatele op. 2 nr. 2 și op.* 111 de Beethoven). *Sonata Appassionata, op.* 57, de Beethoven a fost numită astfel ulterior, datorită caracterului ei.

applicatura (cuv. it.) v. **digitație.**

a prima vista (loc. it., „la prima vedere"), expresie ce indică executarea unei lucrări muzicale fără studiu prealabil; prima lectură a unei piese muzicale. V. *Solfegiere.*

arabesc I. Elementul decorativ din artele plastice a sugerat lui Schumann titlul uneia dintre lucrările sale pentru pian *(op.* 18*)*, în legătură, probabil, cu caracterul sinuos și capricios al desenului melodic; titlul de **a.** se mai întîlnește și la alți compozitori (ex. Debussy). II. Figură în baletul clasic (curba formată de piciorul și brațul opus tinzînd spre orizontală). (I. R.)

aranjament, manieră de a prelucra un text muzical sau o piesă în întregime, destinate fie unui solist * (vocal sau instrumental), fie unui grup de interpreți, substituind, îmbogățind sau reducînd numărul acestora. **A.** poate transfigura total o temă * muzicală inițială; în acest caz, aranjorul are un important rol creator. În muzica ușoară, **a.** sînt deosebit de utile și de multe ori înnobilează temele mai ales prin orchestrații * izbutite. O manieră frecventă de **a.** este reactualizarea unor piese care în trecut s-au bucurat de mare popularitate (ex. *Valencia, Ramona* etc.). (I. R.)

arcanul, joc popular românesc din nordul Moldovei. În timpul stăpînirii austro-ungare asupra Bucovinei, se juca la încorporarea recruților, ca un simbol al prinderii acestora cu „arcanul". Aparține tipului *sîrbă* * *comună*. Formație de semicerc, astăzi mixtă dar în trecut bărbătească, cu ținuta de umeri. Cuprinde pași simpli, de plimbare sau „bătuți*, și multe figuri de virtuozitate executate la comandă. Pe vremuri jocul se încheia cu o doină* pe care toți o ascultau în genunchi. V. *bărbuncul.* (A. B.)

archet (cuv. fr. [arʃe] v. **arcuș.**

archetto v. **arcuș.**

archi[1] (cuv. it. „arcușuri" — pl. lui *arco*), termen prin care se desemnează în orchestra * simfonică partida * instrumentelor de coarde: vl. I, vl. II, vla, v. cel, cb.

archi[2] sau **arci** (cuv. it. < gr. ἀρχί *archi* „cel din frunte") prefix care, pus înaintea numelui unui instrument, desemnează cel mai mare exemplar al familiei respective (ex.: archibombardon * arciliuto *, arcicembalo *). Echiv. germ.: *erz.*

archibombardon, instrument de suflat, din alamă, aparținînd familiei saxhornilor *. Timbrul * său grav asigură fanfarelor **(6)** — în componența cărora intră de obicei — un fundament stabil, echivalent celui asigurat de c. bas în orch. simf. (I. R.)

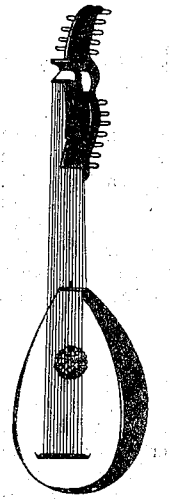
archicembalo v. **arcicembalo.**

archiviola (arciviola) da lira v. **lira (2).**

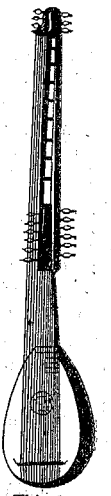
archlute v. **arciliuto.**

arcicembalo și **archicembalo** (cuv. it.), instrument cordofon cu claviatură, construit în sec. 16 de Vicentino (răspîndire maximă în sec. 17—18). Avem 6 manuale* (reduse prin 1640 de trei) așezate în formă de terasă. Într-o octavă erau 31 de clape, prevăzute separat pentru gama* diatonică*, gama cromatică* și cea enarmonică*. Sin. it. *arciorgano.* (I. R. și W. D.).

arciliuto (cuv. it; germ. *Erzlaute;* engl. *archlute)*, denumirea unor tipuri de lăută* de



Chitarrone



Thiorba

dimensiuni mari, din sec. 16—18, care pe lîngă coardele întinse peste tastieră * aveau şi coarde burdon (**II, 2**). Aceste instr. (ce utilizau notaţia de tabulatură *) erau acţionate cu un plectru*. Cele mai importante au fost: *tiorba* sau *teorba* (cuv. it.; germ. *Theorbe*), cu gîtul îndoit spre spate, din care s-a ramificat un al doilea gît, drept, mai lat, pentru coardele burdon. În sec. 16 acordajul era *Do Re Mi Fa* respectiv *Sol do fa la re*^{1} *sol*^{1}*; liuto attorbiato*, un tip de *tiorba* de dimensiuni mai mari; *chitarrone* (it.) tipul cel mai grav, cu o lungime de aprox. 2 m, cu acordajul (sec. 17) în *Fa*$_1$ *Sol*$_1$ *La*$_1$ *Si*$_1$ *Do Re Mi Fa* respectiv *Sol do fa la re*^{1} *sol*^{1}*; angelica* (cuv. it.; fr. *angélique*), un tip de **a.** din sec. 17—18, cu 17 coarde acordate diatonic *.

Bibliogr.: Behn, F., *Die Laute im Altertum*, 1918; Toscanelli, A., *Il liuto*, 1921; de la Laurencie, L., *Les luthistes*, 1928; Szabolcsi-Tóth, *Zenei Lexikon*, 1965; Riemann, H., *Musiklexikon* ^{12}1967; Demian, W., *Teoria Instrumentelor*, 1968; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1971. (W. D.)

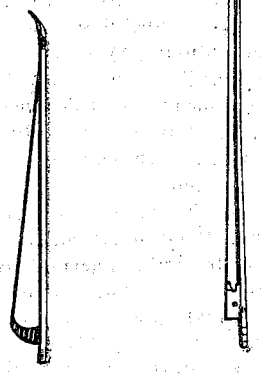
arcimandola (cuv. it.), tip vechi de mandolină * (sec. 18), de dimensiune mare (aprox. 1 m) cu 7—8 perechi de coarde metalice, acordate în *Fa (Sol) La re sol si mi*^{1} *fa*^{1}. Sin it. *mandolone*. (W. D.).

arciorgano v. **arcicembalo.**

arciviolata lira v. **liră (2).**

arco (cuv. it. „arc, arcuş"). **1.** indicaţie tehnică ce impune reluarea arcuşului * după executarea unui pasaj în *pizzicato* *. **2.** Arcuş *.

arcuş (it. *arco, archetto;* fr. *archet;* germ. *Bogen;* engl. *bow*), accesoriu al unor instrumente (*cordofone cu* **a.**), cu ajutorul căruia sînt acţionate coardele. Forma iniţială era probabil aceea a arcului. La perfecţionarea **a.**, au contribuit Corelli, Tartini, Viotti ş.a. Forma de azi, o baghetă **(1)** uşor curbată cu diametrul care se subţiază spre vîrf se datoreşte lui Fr. Tourte. Între cele două capete (talon **(1)** şi vîrf) este întinsă o şuviţă de păr de cal, ce se impregnează cu colofoniu* pentru o mai bună aderare la coarde. Un şurub montat pe talon reglează gradul de întindere a părului. Lungimea **a.** este în funcţie de instr. Cel mai lung **a.** este cel de violină (75 cm), avînd o greutate de 55—60 gr.



Arcuş (sec. 17) Arcuş de violină

Bibliogr.: Vidal, P., *La lutherie et les luthiers*, 1889; Pasagni, L., *L'archetto*, 1908; Paşcanu, Al., *Despre instrumentel din orch. simf.*, Buc., 1962; Riemann, H., *Musiklexikon*, Mainz ^{12}1967; Demian, W., *Teoria instrumentelor*, Buc., 1968; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1971. (W. D.)

ardeleana 1. Categorie de jocuri populare româneşti, de cuplu, răspîndite în Ţara Crişurilor, Ţara Moţilor, Banat şi Hunedoara. Au la bază formaţia de „perechi în linie" cu partenerii situaţi faţă în faţă ţinîndu-se de mîini, de umeri, sau de talie şi o desfăşurare a mişcărilor pe o traiectorie bilaterală. În cadrul categorici se pot distinge 3 grupe de tipuri de joc: a) **a.** sincopate — **a.** *în şir* (v. pe picior), **a.** *în roată (roata prin casă)*, **a.** *săritǎ, ţarina mocanilor, ţ. vâsarilor, lunga, sorocul;* **a.** *nesincopate lente — poarga bihoreană* (v. luncanul), *ardeleanul rar*, **a.** *pe doi paşi*, **a.** *pe trei paşi;* **a.** *bănăţeană, ţarina minerilor (ţ. Abrudului)* — ; **a.** nesincopate repezi — *mînînţălul* *, *pre loc, bradul, măzărica, de doi* bănăţean. **2. A.** *fecioreşte* — grupă de jocuri făcînd parte din categoria „jocurilor fecioreşti"*. (C.C.). **3.** Dans de salon introdus pe la sfîrşitul sec. 19 în pătura intelectuală din Transilvania şi popularizat prin şcoală şi în alte regiuni ale ţării. **4.** Joc din Moldova de N., în monom, bărbătesc, cu multe figuri de virtuozitate *(ardeleneasca)*. **5.** Jocuri de diferite tipuri (în perechi, cerc sau linie) de origine presupusă ardelenească şi cu nume înrudite *(Ardeleneşte, Ardelenia etc.)*. (A. B.).

arfa v. **harpă.**

arhilocvic (< numele poetului gr. *Arhilohos*). *Micul* **a.**, vers format din doi dactili * şi o silabă lungă sau scurtă. Ex.: — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | ∪. *Marele* **a.**, vers format din patru dactili şi trei trohei *. Ex.: — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ (A. M.)

arhivă fonogramică, totalitatea documentelor de muzică şi literatură populară înregistrată pe

cilindri de fonograf * și sistematizate după diferite metode. Prima **a.** a fost înființată la Viena (1899), urmînd cea de la Berlin (1902) și cea din Canada (1919) etc. La București, ca urmare a memoriilor și propunerilor repetate ale lui D. G. Kiriac, ia ființă, în 1927 **a.** *Ministerului cultelor și artelor*, condusă de G. Breazul, iar în 1928, **a.** *de folclore a Societății compozitorilor români*, condusă și organizată de C. Brăiloiu; aceasta din urmă era considerată, în 1943, cea mai bogată **a.** în documentele etnice muzicale din Europa (30 000 melodii înregistrate și un considerabil număr de informații auxiliare — inclusiv iconografia — referitoare la genuri, artiști populari, obiceiuri etc.). În 1949, cele după **a.** sînt unificate în *Institutul de folclor* din București, cu o filială la Cluj-Napoca. V. *colecție; culegere de folclor; etnomuzicologie; înregistrare; transcriere* **(2)**. (E.C.)

arie (< it. *aria*, „melodie"; fr. *air)* **1.** Piesă solistică vocală, sau instrumentală, în cele mai multe cazuri de formă pluripartită, cu acompaniament * instrumental, integrată operei*, oratoriului *, pasiunii *, cantatei * sau avînd un caracter independent. În istoria artei componistice, **a.** se afirmă cu atribute ce țin de tradiția cîntecului pop. monodic *, silabic și strofic, marcînd deosebirea față de chansonul * polifonic *. În sec. 16, tot mai multe lucrări corale lirice it. ca și chansonul fr. „în formă de **a.**" consacră acest din urmă titlu. Stilul monodiei acompaniate, ce se răspîndește în secolele 16—17 prin opoziție cu arta polif., va face din **a.** forma privilegiată de manifestare a expresivității melodice și poetice, a caracterului liric (spre deosebire cel epic al recitativului*). Dacă în Franța sec. 17 ea continuă să circule ca piesă independentă — așa-zisa „**a.** de curte", pentru una sau mai multe voci acompaniate de laută * — în Italia este absorbită de genul operei și capătă strălucirea solistică păstrată pînă azi. **A.** *cantabile*, **a.** *di portamento* (lentă, cu note prelungi), **a.** *parlante* (rapidă și patetică), **a.** *di bravura* (cu pasaje de mare agilitate) sînt cîteva dintre principalele specii generate de evoluția operei în Italia ce vor permite ulterior și emanciparea **a.** ca piesă de concert. Ca tip de desfășurare, **a.**, independent de caracterul ei, se fixează încă din sec. 17, asupra formei simetrice a cărei denumire sugestivă **a.** *da capo* indică reluarea perioadei * inițiale. Muzica instr. adoptă alături de alte forme vocal-coregrafice și **a.**, ce figurează adesea ca episod cantabil, contrastînd cu dansurile în suita* preclasică. Totodată plasticitatea ei melodică va constitui un temei pentru dezvoltări instr. specifice, pentru o necontenită diversificare a facturii **(a.** *cu variațiuni)*. **2.** Termen prin care în mod curent este evocată factura cantabilă a unei melodii. Însăși etimologia **a.(1)** indică specificitatea vocală, investiția de suflu ce presupune o estompare a ritmicității în favoarea cîntului susținut. (A. L.)

arietă (< it. *arietta*, diminutiv de la *aria)*, termen ce indică caracterul mai restrîns, simplitatea melofică și accesibilitatea piesei vocale astfel denumite. Arie * de mai mici dimensiuni. În viziune pur instrumentală, **a.** apare atît ca episod miniatural dintr-o suită * dar mai ales ca suport tematic al unor prelucrări ulterioare **(ex. A.** *cu variațiuni* din *Sonata op. 111* de Beethoven). (A. L.)

arioso (cuv. it.), stil * al muzicii vocale care caracterizează momentele dramatice din recitativul * de operă *, conferindu-le elocvență, cantabilitate și patetism printr-o desfășurare unitară, de suflu larg. Operele lui A. Scarlatti dar mai ales cantatele * și pasiunile * lui J. S. Bach oferă numeroase exemple ale acestei expresii, ce îmbină trăsăturile ariei * cu cele ale recitativului, după cum **A.** *dolente* din *Sonata op. 109* pentru pian de Beethoven constituie o desăvîrșită versiune instr. a stilului. (A. L.)

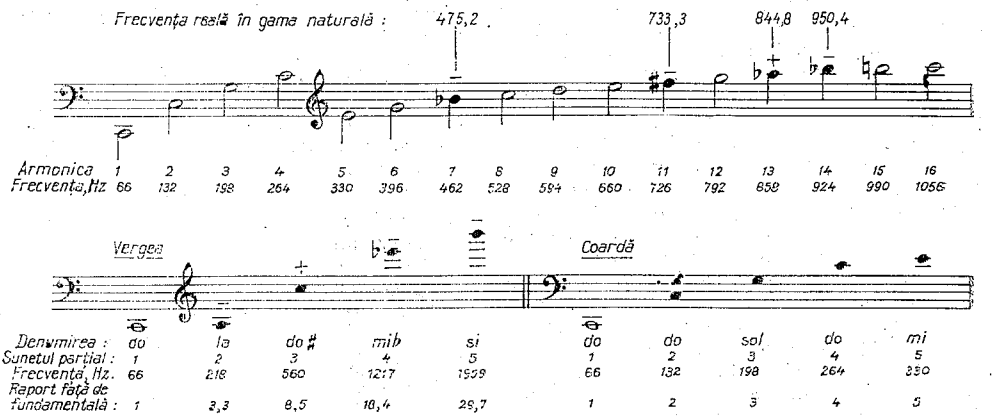
ariston v. **mecanice, instrumente.**

armonia sferelor v. **armonie (1).**

armonica v. **armonică (2.).**

armonică 1. Instrument de suflat cu burduf, al cărui suflu se transmite unor lame de metal (ancii * dispuse ca la muzicuță*) prin apăsarea unui dublu sistem de butoane (la mîna dreaptă și la cea stîngă). Sunetul se produce atît prin apăsarea burdufului (expirație) cît și prin tragerea lui (inspirație), fiind, în cazul **a.** *diatonice*, diferit ca înălțime în funcție de sensul de mișcare al burdufului. Provenită din *Handäoline* (inventată de C. F. L. Buschmann în 1822), **a.** se înrudește cu bandoneonul și cu concertina *, strămoși în egală măsură ai acordeonului *. Echiv. germ. *Handharmonica*. **2. A.** *de sticlă* (it. *armonica;* fr. *verillon;* germ. *Glasharmonika;* engl. *musical glasses)*, instr. idiofon, inventat de Benjamin Franklin, ce constă din discuri de sticlă acordate cromatic, acționate prin frecare. Extinderea era între do^1 -mi^3. Răspîndită în sec. 18—19, a suscitat interesul unor muzicieni de seamă (Mozart, Beethoven, Glinka etc.) care au compus pentru acest instr. **3. A.** *de gură*, v. *muzicuță*. (W. D.)

armonice, sunete ~ **(armonicele unui sunet fundamental)** (fr. *sons harmoniques;* germ. *Obertöne, Aliquottöne;* engl. *overtones)* vibrații * sinusoidale a căror frecvență *este un multiplu întreg al unei frecvențe fundamentale. Se constată practic că o coardă * de instr. muzical (pian, v. cel etc.) vibrează nu numai în întregul ei (emițînd sunetul numit fundamental*), pe cînd cea din tuburile sonore închise (cl., nai) vibrează astfel încît un sunet fundamental este însoțit numai de **a.** de ordin impar (3 *f*, 5 *f*, 7 *f* etc.). **A.** prezente în spectrul unui sunet și intensitatea fiecăreia determină global senzația de timbru * proprie instr. considerat, după care acesta poate fi recunoscut cu urechea. Sunetele fundamentale ale unor instr. muzicale



Sunete armonice

dar și pe porțiuni (simultan pe 1/2, 1/3, 1/4 etc. din lungimea ei), producînd sunete tot mai înalte, numite **a.** sau simplu *armonice*. Notînd cu *f* frecvența sunetului fundamental, sunetele seriei **a.** au frecvența 2 *f* (dublă), 3*f* (triplă) ș.a.m.d. Seria primelor 16 **a.** ale sunetului fundamental *do* = 66 Hz * (în gama * naturală) prezintă aspectul din ex. 1. (Numai pentru claritate **s.a.** au fost scrise succesiv ; în realitate, producîndu-se simultan cu sunetul fundametal, ele ar trebui scrise pe aceeași verticală, concretizînd vechea afirmație : „orice sunet muzical este de fapt un acord"*). Executînd la pian sunetul *do* = 66 Hz (care în gama temperată are *f* = 65,4 Hz) și ținînd clapa apăsată, o ureche exercitată, ascultînd cu atenție, poate distinge bine în special **a.** cu numerele de ordine 3, 5 și 6. **A.** 4, 5 și 6 formează acordul maj. perfect, în stare directă și în poziție **(3)** strînsă. **A.** 7, 11, 13 și 14 nu sună exact ca notele cu care au fost transcrise. Cele notate cu semnul „+" au frecvența puțin mai mare, iar cele notate cu semnul „—" au frecvența ceva mai mică. Intensitatea **(1)** cu care sînt produse **a.** descrește odată cu înălțimea **(1)** lor, dar nu în mod regulat. Natura coardei, modul de excitare a vibrațiilor (prin arcuș, lovire sau altfel), caracteristicile cutiei de rezonanță * a instr. considerat etc. creează diferențe între intensitatea **a.**, unele fiind mai slabe, iar altele putînd chiar lipsi. Coloana de aer din tuburile sonore deschise (fl., fluier) vibrează în felul coardelor, ca plăcile, membranele, vergile etc. sînt și ele însoțite de sunete superioare, provenite tot din vibrații parțiale. Aceste sunete nu fac însă parte din seria **a.**, adică frecvențele lor nu sînt multipli întregi ai frecvenței sunetului lor fundamental. (Ex. 2 : parțialele care însoțesc sunetul fundamental al unei vergi din care se poate face un trianglu *). ■ Existența **a.** a fost descoperită pe vremea lui Mersenne sau chiar de către acesta. Fenomenul respectiv a fost expus în formă științifică de Sauveur, creatorul acusticii * muzicale. Rolul **a.** în formarea timbrului a fost fundamentat de Helmholtz (1821—1894). Aceiași, invocînd fenomenul bătăilor * acustice produse între **a.** sunetelor intervalelor * muzicale, a elaborat o teorie explicativă a genezei raportului consonanță*-disonanță*. Sin : *sunete parțiale, concomitente* sau *superioare*. Echiv. fr. : *résonance*. V. : *armonie ; dualism ; funcție* (1 .

Bibliogr. : Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfin, dungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* Braunschweig, [1]1863, [6]1913 ; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, [1]1891-[3]1921 ; Blaserna, P. et Helmholtz, H., *Le son et la musique*, Paris, 1892 ; H. Bouasse, *Bases physiques de la musique*, Paris, 1906 ; A. Foch, *Acoustique*, Paris, 1934 ; Magni-Dufflocq, E., *La fisica del suono*, Milano, 1934 ; Bartholomew, W., *Acoustics of Music*, New York, 1942 ; Buican, G., *Elemente de acustică muzicală* Buc., 1958 ; Pintacuda, S,. *Acustica musicale*, Genova, 1959 ; Bădărău, Eug. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii muzicale*, Buc., 1961 ; STAS 1957—66, *Acustică (terminologie, simboluri și unități de măsură)* ; STAS 1957/4—74, *Acustică. Terminologie. Acustică muzicală*. (D. U.)

armonie (< gr. ἁρμονία„ < vb. ἁρμόττω „a reuni"; după Euripide, fiică a lui Zevs şi a soţiei lui Kadmus, după alţii, a lui Ares şi a Afroditei) **I.** Concept fundamental al gîndirii muzicale cu multiple implicaţii filosofice atît din punct de vedere istoric cît şi sistematic. Pornind de la sistemul consonanţelor * perfecte, demonstrate cu monocordul * şi exprimate prin raporturile matematice 6/12, 6/9, 6/8 = 1/2, 2/3, 3/4 ale octavei *, cvintei * şi cvartei *, şcoala lui Pitagora este aceea care imprimă conceptului muzical al **a.** un sens universal, în virtutea căruia cosmosul şi tot ce este în el se supune principiului **a.**, care reuneşte elementele contrarii. Astfel vechii greci au intuit lumea drept o ordine muzicală. Conceptuă pe baza unei antinomii dualiste generale, în cadrul unei filosofii ce poartă denumirea de *noetică*, această lume este mai mult gîndită decît auzită. Această eliberare a conceptului din sensibilitatea imediată a permis întrebuinţarea sa speculativă în cele mai variate ipostaze filosofice din antic. cea mai îndepărtată pînă în prezent. Sînt de necuprins aici multiplele nuanţe imprimate conceptului de **a.** în cultura omenirii. Totul este **a.** şi măsură, **a.** constituind nu numai o consecinţă a relaţiilor, dar şi un scop, un ideal al perfecţiunii. **A.** este o temă majoră a filosofiei antice. Pitagora, Heraclit, Platon, Aristotel, Plotin ş.a. se preocupă de latura speculativă a conceptului. Pe de altă parte latura strict muzicală, ai cărei reprezentanţi îl aveau în frunte pe Aristoxen din Tarent, se sprijină pe realitatea acustică judecată cu simţul. Astfel, *noesis* (νόησις), domeniul raţiunii şi *iasthesis* (αἰσθήσις), domeniul simţurilor devin criteriile celor două mari şcoli axate pe conceptul **a.** în care intră teoreticienii vechi (οἱ παλαίοι), adepţi ai liniei noetice, aşa-numiţii canonicieni, şi cei noi (οἱ ὑμωτεροι), orientaţi în sens estetic şi care poartă numele de armonicieni sau muzicieni, dar care nu se confundă cu practicienii fonastici, organici, ai muzicii de toate zilele. Nu trebuie uitată nici atitudinea sceptică faţă de dezvoltarea dialectică, metafizică a conceptului **a.**, care facilitează interpretarea sa realistă. Lui Sextus Empiricus îi datorăm în acest sens o scriere intitulată „Împotriva muzicienilor". Astfel se conturează din dezvoltarea filosofiei gr. abordarea conceptului **a.** de pe poziţii noetice, estetice, sceptice şi mistice. Scrierile enciclopedice ale şcolii alexandrine, ale lui Ptolemeu, Aristide Quintilian ş.a., permit o reconstituire a sistemului **a.** El se desfăşoară pe trei planuri distincte: cosmic, uman şi organic, cuprinzînd o vastă problematică speculativă, inclusiv aceea cuprinsă în noţiunea ant. şi med. de **a.** *a sferelor*, în care mat. joacă un rol deosebit, în primul rînd prin faptul de a fi adus fenomenul muzical sub control, dînd astfel posibilitate raţiunii de a-l examina ca obiect. Datorită numerelor şi raporturilor ce le exprimă, cosmosul armonic devine inteligibil. Pornind de la acele miraculoase începuturi, cînd Pitagora se străduia să izvodească pentru auz un instr. neînşelător (canonul **(1)**) aşa cum e compasul şi rigla pentru ochi, mat. a rămas pînă azi în strînsă corelaţie cu muzica. Însuşi sistemul **a.** este investit cu o structură mat., bazat fiind pe cifra perfectă 3. Aşa cum l-a reconstituit Rudolf Schäfke, din izvoare antice, cele trei planuri ale sale sînt:

A ἁρμονία τοῦ κόσμου *musica mundana*
B ἁρμονία τῆς ψυχῆς *musica humana*
] φυσικόν *naturalis*

C ἁρμονία ἐν ὀργάνοις *musica instrumentalis* = *artificialis*

I. ὑλικόν (= Studiul materialului teoretic)
a. Ton (φθόγγος, τὸ ἡρμοσμένον) = armonica
b. Ritm (χρόνος, ρύθμός) = ritmica
c. Cuvînt (γράμμα ἢ συλλαβή, τὸ λεγόμενον, λόγος, λέξις) = [metrica], text (gramatică)
] μέλος τέλειον

II. ἀπεργαστικόν, ἐνεργητικόν = χρηστικόν
Studiul despre creaţia productivă, compoziţia — practic
a. μελοποία
1. λῆψις 2. μῖξις 3. χρῆσις
b. ῥυθμοποία
c. ποίησις

III. ἐξαγγελτικόν, ἑρμηνευτικόν
Studiul despre creaţia reproductivă, interpretarea
a. 'οργανικόν' = instrument
b. ᾠδικόν = voce
c. ὑποκριτικόν = reprezentare corporală, teatru şi artă coregrafică

Prin intermediul scrierilor lui Boethius, conceptul de **a.** este preluat de către teoreticienii ev. med. de limbă lat. unde se identifică cu *musica*. Disciplina **a.** intră astfel în cadrul celor şapte arte liberale: gramatica, retorica şi dialectica *(Trivium)*; aritmetica, geometria, muzica şi astronomia *(Quadrivium*)*. Scolastica imprimă conceptului **a.** o puternică nuanţă mistică, simbolic-matematică. Augustin, care scrie cele şase cărţi ale sale despre muzică, Casiodor şi întreaga patristică şi scolastică sînt tributari, în sens neopitagoreic şi neoplatonic, unei ideaţii armonice supreme („**a.** eternă"), cu toate că prin Hucbald, Odo de Cluny şi Guido d'Arrezzo începe să se profileze linia unei teorii * practice a muzicii, care va duce la formularea conceptului **a.** ca disciplină a compoziţiei **(2)** muzicale **(a., III, 2)**. Totuşi, sensul noetic al **a.** preocupă filosofia Renaşterii * şi

a epocilor următoare. Cusanus, Paracelsus, Bruno interpretează conceptul în sens rațional. Descoperirea spectrului armonic al sunetului de către Mersenne (*Harmonie universelle*, 1627) permit noi speculații cosmologice la Keppler (*Harmonices mundi*, 1616). Tipică pentru baroc * este formularea de către Leibniz a conceptului de **a.** prestabilită, drept legătură necesară între monade. De asemenea, **a.** dintre trup și suflet, pe care o întîlnim și la Descartes, constituie o preocupare filosofică, pe care filosofia iluministă o va extinde la raportul dintre natură și spirit (Wolf, Kant, Baumgarten), idee pe care o va relua mai ales Goethe. De altfel întreaga filosofie romantică (Fichte, Schelling, Schiller ș.a.) pînă în pragul epocii moderne, și inclusiv aceasta, se folosește de conceptul **a.** în cele mai diverse aspecte, dar nu atît în sensul de **a.** prestabilită cît de sinteză a elementelor evolutive contrare. Din imensa literatură ce angajează mai îndeaproape muzica, subliniem aici mai ales preocupările de reconstituire istorică a conceptului (Thimus, Schäfke). Din acest punct de vedere se preconizează în timpul nostru reînvierea unei cunoașteri armonice, față de cea haptică, prin simțuri, lumea și întreaga ei alcătuire constituind astfel o ordine armonică (Hans Kayser). (L. R.). **II.** *(harmonia).* În teoria gr. antică, concordanța perfectă, în cadrul unei octave *, a tuturor sistemelor consonante. De la această noțiune, **a.** (ἁρμονία) a devenit în practica muzicală un termen sin. cu sistemele * purtînd denumiri etnice (**a.** dorică, **a.** frigică, **a.** lilică etc.) (v. *eh; mod* **(I,1)**; *systima teleion; greacă, muzică).* **III. 1.** (în muzica europ.). Dimensiune a texturii muzicale care, prin opoziție cu melodia *, reprezintă structura spațială (verticală) a acesteia. Împreună cu polifonia *, se integrează conceptului celui mai general de multivocalitate *. **2.** În sens restrîns, știința și disciplina (echiv. germ. *Harmonielehre)* construirii structurilor verticale (acordurilor *), a înlănțuirii și funcțiilor **(1)** lor. Acordul identificat cu trisonul (odată cu recunoașterea terței * ca interval consonant) subsumează o seamă de fenomene proprii muzicii europ. între sec. 17—19 : gamă *, interval * (ca dispoziție simultană și, totodată, succesiv-melodică), consonanță *, disonanță *, cadență **(1)**, alterație *, modulație * , cuprinse toate în fenomenul general al tonalității **(1).** ■ Practica muzicală a Renașterii*, care a pus tot mai mult accentul pe gîndirea acordică și pe stilul monodiei * acompaniate (evidențiate atît prin „urcarea" melodiei principale la vocea **(2)** superioară cît și prin impunerea „basului fundamental" ca voce de bază, purtătoare și determinantă a acordului — Rameau), a înlocuit treptat polif. prin procedeul basului cifrat *. O anumită nediferențiere a treptelor *, cu excepția momentelor de cadență, în practica basului cifrat și a **a.** *treptelor* (germ. *Stufenharmonik),* duce curînd la stabilirea principalelor funcții de T, D, S. O altă consecință a statornicirii gîndirii armonice este unificarea modurilor * medievale apusene prin generalizarea sensibilei * (componentă, dealtfel a acordului de D în major *) și canalizarea acestora spre modelul unic, al modului major, cu „dublul" său minor * (Zarlino). După descoperirea armonicelor * superioare ale unui sunet fundamental și, mai ales, aplicarea acestora de către Rameau la fenomenul armonic, gîndirea teoretică asupra **a.** capătă o bază (fizical-) obiectivă ce va dăinui pînă la începutul sec. 20, generînd, între artele și lanțul nesfîrșit al disputelor din jurul dualismului *. Ceea ce Rameau inovează, prin celebrul său *Tratat* (1722), în practica **a.**, este identitatea octavei * pe întregul spațiu muzical, ceea ce a condus la o anume tipizare a acordurilor, în așa fel încît, dublările fundamentalei * sau cvintei * (mai rar terței) acordului, precum și răsturnările * sale nu-l disting principial de starea sa directă. Etapa următoare în teoretizarea **a.**, cu unele consecințe și asupra pedagogiei acesteia, rămasă încă tributară **a.** treptelor, este marcată de funcționalitate, care, deși acționa în muzica vie, din punct de vedere principial este desăvîrșită de Riemann. Funcționalitatea rămîne baza tuturor teoretizărilor în cadrul concepțiilor fenomenologice (Mersmann), ale energetianului * (Kurth) și polarismului * (Karg-Elert, Reuter), chiar dacă se recunoaște că o seamă de fenomene ale **a.** din muzica postromantică (supusă, începînd cu *Tristan* de Wagner, cromatizărilor * continue, suspendării rezolvării disonanțelor, enarmoniei **(2)**, echivocului tonal — v. atonalism), nu mai pot fi întotdeauna explicate în lumina unei concepții tonal-funcționale. Reactualizarea polif., în special, a celei liniare, (v. liniarism), pe de o parte, și cultivarea tehnicii dodecafonice * (pentru care **a.** reprezintă doar o organizare verticală a sunetelor seriei *), ar părea că au eliminat **a.** din preocupările compozitorilor sec. 20. Deși aceasta nu mai are importanța centrală din etapele anterioare, **a.** continuă să se dezvolte în virtutea unor principii noi (cele ale funcționalismului devenind, în parte, inoperante). O pondere mai mare a melodismului (ca și în polif., paralel resuscitată), va impune unele suprapuneri intervalice — inclusiv pe cele de cvarte * — care merg pînă la înlocuirea trisonului, relații și cadențe de tip modal, etajări bi- și poli-tonale *, structuri sonantice în care consonanța și disonanța se află într-un alt echilibru decît în **a.** clasică.

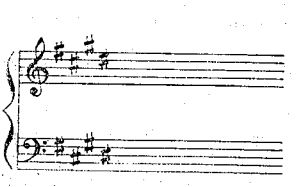
Bibliogr.: Abert, Hermann, *Die Musikanschauung des Mittelalters*, 1905; Kayser, Hans, *Der hörende Mensch*, Berlin, 1930; același, *akroasis*, 1947; același- *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich, 1950; Schäfke, Rudolf, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin, 1934; Pfrogner, Hermann, *Die Zwölfordnung der Töne*, Viena, 1953; Haase, Rudolf, *Grundlagen der harmonikalen Symbolik*, München, 1966; Zarlino, Gioseffo, *Le istitutioni harmoniche*, Veneția, 1558 (repr. New York, 1963); Rameau, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite*

à ses principes naturels, Paris, 1722 (repr. New York, 1965); Tartini, Giuseppe, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1754 (repr. New York, 1966); Weber, Gottfried *Versuch einer ... Theorie der Tonsetzkunst*, 1817; Marx, Adolf, Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 vol., 1837–1947; Fétis, François–Joseph, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, 1875; Oettingen, A. von, *Harmoniesystem in dualer Entwickelung*, Dorpat şi Leipzig, 1866; Hauptmann, Moritz, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, 1853; acelaşi, *Die Lehre von der Harmonik*, 1868; Riemann, Hugo, *Handbuch der Harmonie*, 1880; acelaşi, *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, Leipzig, 1919; Rimsky-Korsakov, Nikolai A., *Ucebnik garmonii*, 2 vol. Petersburg, 1884–1885 (trad. rom. Buc. 1955); Halm, August, *Harmonielehre*, Berlin şi Leipzig, 1900; Gevaert, Auguste-François, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris, 1905–1907; Schenker, Heinrich, *Neue musikalische Theorien und Phantasien*: I, *Harmonielehre*, 1906; Luis, R. şi Thuille, H., *Harmonielehre*, Stuttgart, 1907; Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Viena, 1911; Kurth, Ernst, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*, Berna, 1913; acelaşi, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Berna, 1920; Hauer, Joseph-Matthias, *Vom Wesen des Musikalischen*, Leipzig şi Viena, 1920; Eimert, Herbert, *Atonale Musiklehre*, 1924; Erpf, Hermann, *Studien zur Harmonie= und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, 1927; Koechlin, Charles, *Traité de l'harmonie*, 3 v., Paris, 1929–1930; Maler, Wilhelm, *Beiträge zur durmolltonalen Harmonielehre*, 1931; Nüll, Edmond von der, *Moderne Harmonik*, Leipzig, 1932; Andrews, H., *Modern Harmony*, Londra, 1934; Hindemith, Paul, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, 1940 (trad. rom. Buc. 1967); Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944; Rower, J., *Tonalen Instruktionen*, 1951; acelaşi, *Die harmonischen Grundlegen der Musik*, Kassel, 1970; Jelinek, Hanns, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Viena, 1952; Reuter, Fritz, *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts*, Halle (Saale), 1952; Costère, Edmond, *Lois et styles des harmonies musicales*, Paris, 1954; acelaşi, *Mort ou transfigurution de l'harmonie*, Paris, 1962; Keller, W., *Handbuch der Tonsalzlehre*, 1957; Negrea, Marţian, *Tratat de armonie*, Buc., 1958; Dahlhaus Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel, 1968; Bárdos, Lajos, *Modális Harmóniak*, Budapesta, 1961; Paşcanu, Alexandru, *Armonia*, Buc., 1976; Buciu, Dan, *Elemente de scriitură modală*, Buc., 1981 (G. F.)

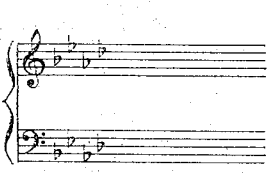
armoniu (< it. *armonio, armonium;* fr. engl. *harmonium;* germ. *Harmonium*), instrument muzical cu claviatură *, construit pe principiul tuburilor sonore (v. orgă) în care coloana de aer este pusă în vibraţie de oscilaţia periodică (v. vibraţie) a unei ancii * metalice libere (care nu acoperă întreaga deschidere a tubului). Preocuparea pentru realizarea unei instr. care să păstreze posibilităţile coloristice care dispune orga, dar să aibă dimensiuni mult reduse, şi o sonoritate delicată, traversează întregul sec. 19. În 1840, inventatorul fr. Alexandre Debain patentează *harmonium*-ul, instr. în a cărui concepţie reuneşte toate cuceririle predecesorilor săi (Gabriel Joseph Grenié, Voit von Schweinfurt, Payer, ş.a.) cu adăugarea a 4 registre **(II, 1)** timbrale. Perfecţionări ulterioare sînt aduse de J. Alexandre, Martin V. Mustel ş.a. Partea exterioară a mecanicii **a.** cuprinde: claviatura (care în mod obişnuit are o extindere de 5 octave, Do-do 4), butoanele (care la instr. uzuale acţionează asupra celor 4 serii de tuburi sonore de construcţie diferită, corespunzînd celor 4 registre timbrale de 8, 16, 4 picioare **(2)**) şi pedalierul *. Pentru emiterea sunetului este determinat în primul rînd timbrul *, apoi, prin acţiunea simultană a pedalelor (ce acţionează burdufurile) şi a clapelor aerul conţinut în burdufuri este dirijat asupra anciilor din tuburi, care sînt, astfel, puse în vibraţie. **A.** dispune de posibilitatea de a varia presiunea aerului din burdufuri cu ajutorul pedalelor, de a reda efecte de tremolo *, surdină *, prelungirea sunetului, precum şi de a amplifica volumul sonor (fie cuplînd mai multe octave *, fie printr-un dispozitiv de valve acţionat cu genunchii). Prin dimensiunile sale mult mai mici decît ale oricărei orgi, prin preţul său convenabil, **a.** este preferat acesteia din urmă; este mult utilizat în scopuri didactice. Pentru **a.** au scris C. Franck, A. Guilmant, A. Eler şi G. Mahler (care îl utilizează în *Simfonia a VIII-a* alături de orgă). (C.A. B.)

armonizare, înveşmîntare armonică a unei melodii * (vocale sau instrumentale); completarea prin acompaniament * a unei linii melodice principale. **A.** *corală*, alăturarea a trei, patru sau a mai multor voci **(2)** formînd un tot armonic vocal cu sonoritate caracteristică. (I. R.)

armură, grup de semne de alteraţie * aşezate imediat după cheie *, pe portativ *, la începutul unei piese muzicale, avînd efect, de regulă, pe întreaga lucrare şi în toate octavele * cuprinse de ambitusul * lucrării respective. Se schimbă odată cu apariţia unei noi **a.** şi, uneori, după ce vechea **a.** a fost anulată prin semne de precauţie (becari *). La locul schimbării, în ortografia clasică, se pune dublă bară de măsură (v. bară **(II.4)**). Structura pieselor de tip tonal-funcţional este redată prin **a.**, astfel încît numărul diezilor* sau bemolilor* corespund tonalităţii **(2)** de bază majore sau relativei * sale minore. Semnele de alteraţie se aşează în **a.** în ordine de cvarte * perfecte descendente pentru diezi *:



şi de cvarte perfecte ascendente pentru bemoli ♭

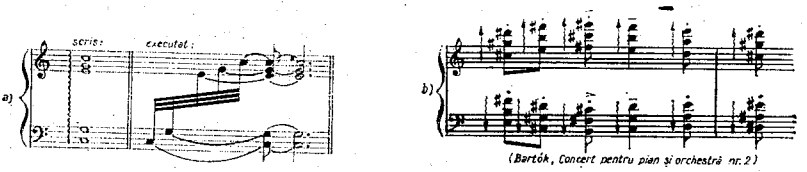


arpa v. **harfă.**

arpa doppia v. **harfă.**

arpanetta v. **harfă.**

arpeggiando (şi **arpeggiato**) (cuv. it., „arpegiind" şi „arpegiat"), cuvînt derivat de la *arpa* = = harfă *; a imita cîntarea harfei, executînd succesiv sunetele unui acord* (ex. a.) Indicaţia tehnică pentru un pasaj de acorduri ce trebuie executate arpegiat. Contrariul acordului * plafonice * într-un proces paralel, de interdeterminare, cu evoluţia notaţiei * muzicale, de la reperele alfabetice şi prin neume-accent (1) pînă la scrierea pe portativul * cu 4 linii. Dezvoltarea formelor * a avut la bază tendinţa firească a vocilor (2) superioare tenorului (3)



Arpeggiando

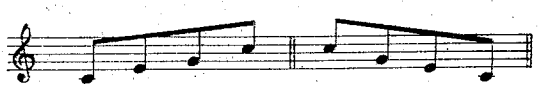
cat. Se mai notează şi cu o linie ondulată aşezată înaintea acordului, uneori avînd o săgeată la extremitatea superioară sau inferioară pentru a preciza sensul ascendent sau descendent al arpegierii (ex. b); abrev. *arpeg.*

arpeggio (cuv. it.) v. **abreviaţii; arpegiu.**

arpeggione (cuv. it.), instrument cordofon cu arcuş, ieşit din uz, asemănător chitarei *, construit de Georg Staufer la începutul sec. 19. Cele 6 coarde au fost acordate * în *Mi La re sol si mi*[1]; partida * era notată în cheia **fa, do* (tenor) sau *sol*, după necesitate. În cheia *sol*, notele se citeau cu o octavă * mai jos. Schubert a compus o *Sonată* pentru a. Sin. it. *chitarra coll'arco, chitarra d'amore;* echivalent fr. *guitare d'amour.* (W. D.)

arpegiu (< it. *arpeggio*), intonarea succesivă a sunetelor unui acord * în sens ascendent sau descendent:

de a se mişca tot mai liber, în valori de durată (1) mai scurte. Genurile respective s-au constituit prin adăugarea succesivă a vocilor, „în straturi", avînd la bază fie o melodie de *Cantus planus* * (în *organum* * şi *motetus* *) fie un cînt lat. liturgic netradiţional (în *conductus* *). Numărul de voci, considerînd şi tenorul, le conferea denumirea *duplum, triplum* * sau *quadruplum* *. *Organum* pe vocalize (1) sau ornamentat * se alcătuia din tenorul liturgic riguros care-şi augmenta * mult valorile pentru sincronizare cu vocea *(vox organandi,* căreia i se putea adăuga o a doua şi rareori o a treia) îmbogăţită mult cu melisme *. În funcţie de caracterul solemn al marilor sărbători bis., soliştii şi corul (uneori susţinut instr.) interpretau lucrări de genul *organum.* Cele compuse de *Pérotin,* de ample proporţii (depăşind adesea durata de 25 min). denotă un excepţional simţ al formei



arpicordo (cuv. it.) v. **clavecin.**

Ars Antiqua (cuv. lat., „artă veche"), termen adoptat de istoria muzicii pentru desemnarea perioadei premergătoare celei numite *Ars Nova* * şi cuprinsă între cca 1160—1325. Însă spre sfîrşitul sec. 11 pe teritoriul actual al Franţei începuseră a se forma, în cadrul importantelor aşezăminte ecleziastice (mînăstirile Sf. Martial şi Sf. Victor), adevărate şcoli muzicale. Tradiţia astfel creată a cunoscut înflorirea prin Şcoala de la Nôtre Dame. Faima acesteia, considerată ulterior adevăratul centru al **A.** s-a datorat strălucitilor membri ce au alcătuit-o şi ale căror nume sînt primele păstrate în istoria muzicii culte europene: *Albert(us), Léonin (Leoninus)* şi *Pérotin (Perotinus)* (supranumit de contemporani, pentru prodigioasa activitate şi uimitorul talent, *Pérotin le Grand).* **A.** se caracterizează prin dezvoltarea genurilor liturgice polifonice prin contrastul şi echilibrul pe suprafeţe muzicale mari, realizate cu ajutorul unor procedee simple, ca: imitaţia *, variaţiunea (1) ritmică şi dezvoltarea melodică a celulelor tematice de bază. Dintre cele mai interesante, rămîn pînă astăzi: *Alleluia Nativitas* (triplum), *Viderunt* (quadruplum) şi *Sederunt* (quadruplum). *Organum* s-a păstrat, ca gen, în cadrul eclaziastic şi stă la originea motetului, dispărînd spre sfîrşitul sec. 13. Spre deosebire de acesta, *motetus* s-a transformat perpetuu, creînd condiţiile favorabile tranziţiei spre *Ars Nova* şi constituind adevărata origine a polifoniei renascentiste. *Conductus,* iniţial cu text pios, va tinde spre laicizarea subiectelor, păstrînd însă lb. lat. Important este cazul în care autorul polif. nu preia melodia tenorului, ci o alcătuieşte el însuşi, astfel compozitorul aflîndu-se, pentru prima oară

în istoria muzicii, în fața colii albe de hîrtie în momentul începerii lucrului. Pe la 1260, *Pérotin*, colegii și elevii săi au alcătuit un repertoriu muzical vast, ce a cunoscut o rezonanță universală. Manuscrise-copii ale acestei culegeri s-au păstrat în Anglia, Scoția, Italia și Spania, iar mărturii de interpretare a lucrărilor conținute au fost găsite la mai mult de un secol de la moartea lui *Pérotin*. (Ad. P.)

ars inveniendi (cuv. lat. „arta invenției") v. **compoziție (1).**

arsis (< gr. arsis „ascensiune, ridicare"), valoarea **(II, 1)** sau grup de valori ritmice plasate în poziție metrică neaccentuată. Tactarea* **a.** se face în general printru-un gest ascendent al brațului, al cărui sens se opune mișcării de tactare a *thesis**-ului. (S. R.)

Ars Nova (lat. „artă nouă"), termen apărut în sec. 14, în Franța, desemnînd tendințele muzicale noi, în opoziție cu *Ars Antiqua* * ce desemna școala componistică a lui Leonin și Perotin de la Notre-Dame (sec. 13). Termenul **A.** este introdus de către Philippe de Vitry, teoretician și „campion al avangardei", care își susține cu vehemență ideile. Astfel, în Franța sec. 14, este cunoscută prima înfruntare pe tărîmul muzicii între vechi și nou, între tradiție și inovația care va duce spre „muzica viitorului". Principalele probleme cu care se confruntă **A.** sînt cele ale notației **(III)** și ritmului. Notația ritmică stabilită după inovațiile lui Perotin (impuse de contrapunct *), consolidată și legiferată de bis., se încadrează în sistemul muzical *mensural* * sau *proporțional* *, în care valorile *longa* *, *brevis* * și *semibrevis* * erau exclusiv ternare *. Efortul novator al sec. 14 tinde spre eliberarea din această constrîngere, promovînd scrierea în ritmică variată, divizarea valorilor și în doi (binară *) nu numai în trei (ternară). Tratatul lui Philippe de Vitry, *Ars Nova* (1325) pune bazele sistemelor ritmice variate și îmbogățește notația, adăugînd valorilor de note existente și alte valori mai mici, cum sînt *minima**, *semiminima** *și fusa**. Libertatea ritmică preconizată atrage după sine libertatea suprapunerii vocilor **(2)** în mersuri melodice independente, pe texte diferite, în lb. lat. și lb. pop. (vulgară), în același timp. Procedee componistice foarte apreciate de compozitorii din **A.** sînt acelea ale *isoritlimiei* * și așa-numitul procedeu *hoquetus* *. Printre reprezentanții de frunte ai **A.** se numără Guillaume de Machaut (1305?—1377). **A.** it. înflorește îndeosebi la Florența, în aceeași perioadă. Pornind de la exemplul fr., muzica it. capătă repede un caracter original, teoretizat de Marchetto de Padova în tratatele sale de teorie a muzicii: *Lucidarium* și *Pomerium*, concretizat în muzica lui Pietro Casella (creatorul madrigalului *), Giovanni da Cascia, Jacopo da Bologna și Francesco Landino. Alături de madrigal, genuri foarte pop. ale epocii sînt *caccia* * și *ballata* (v. baladă **(I, 1, 2)**). Inovațiile din domeniul notației permit, în Italia, eliberarea muzicii de text, contribuind la nașterea genului muzicii instr. polif. (M. M.)

ars solfandi v. **solmizare.**

articulare (articulație), asigurarea unei execuții clare, răspicate a discursului muzical. În arta cîntului, noțiunea împrumută semnificația și unele modalități tehnice din vorbire. În arta instr., diferite moduri de **a.** asigură claritatea expunerii și o largă alegere a mijloacelor expresive. Între termenii *staccatto* * și *louré* * care constituie de ex. extremele noțiunii de **a.** la vl. —, instrumentiștii dispun de o fină gradație în folosirea acestei tehnici. Estetica enesciană, reactualizînd termenul *louré*, a conferit stilului violonistic o mare comunicativitate, prin adevărate inflexiuni de grai. V. *frazare*. (G. M.)

as, numirea germană modernă corespunzătoare sunetului *la* * *bemol* *. Echivalent engl.: *A flat*. (I. R.)

asas, numirea germană modernă corespunzătoare sunetului *la* * *dublu-bemol*. Echivalent engl.: *A double flat*. (I. R.)

asemănîndă v. **prosomie.**

ásmata (cuv. gr.) v. **bizantină, muzică.**

ásmata exoterikă (loc. gr.) v. **cîntec de lume**

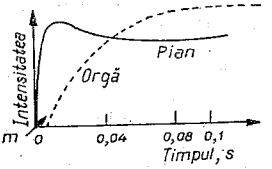
asonanță, (în versificație) rimă imperfectă sprijinită pe vocale finale accentuate (uneori aceleași vocale sau doar apropiate), ignorîndu-se potrivirea consoanelor precedente sau următoare din aceeași silabă sau de după accentul tonic (v. accent **(III)**). **A.** este frecvent întîlnită în poezia pop. românească: *Și le-am fost de mîngîiere/Ca și luna printre stele*. În poezia medievală a popoarelor nordice, **a.** constituia, alături de aliterație *, un important principiu de versificație. (G. F.)

assai (cuv. it. „mult, foarte"), cuvînt menit să accentueze o indicație de tempo **(2)** sau de expresie (ex.: *allegro* **a.**, *esspressivo* **a.**).

aşug (cuv. rus.<tc. *aşik*, „îndrăgostit"), rapsod popular (poet, cîntăreț și instrumentist), în Azerdbaijan și Armenia precum și în unele republici din partea orientală a U.R.S.S.sau în alte țări învecinate cu acestea. **A.** își acompaniază melodiile și își realizează improvizațiile la instr. de coarde *(saz*, tar* sau *kemange**). **A.** se constituiau în școli poetice și de interpretare, preocupate de valorificarea unor elemente puternic ancorate în tradiție (aportul creator al interpretului constînd mai ales în varierea, după legi precise de versificație și melodice, a modelelor consacrate). V.: *akîn*; *gusan*; *maqam*.

Bibliogr.: Kușnarev, H. S,. *Voprosî istorii i teorii armianskoi monodiceskoi muziki*, Leningrad 1958; Manoukian, Manouk. *La musique des goussannes contemporains*, în: R. R. H. A.. tome X. nr. 1/1973. (G. F.)

atac (< fr. *attaque*) **1.** (acustică muzicală) Perioada de trecere de la starea de repaus la cea de vibrație * stabilă a unei surse sonore (voce, instr. muzical etc.). În evoluția temporală



Variația intensității sunetului pe durata a 100 ms (0,1 s) Cum s-a marcat momentul apariției sunetului la orgă.

Atac (1)

a sunetului * îi urmează așa-numitul *regim permanent* (staționar, de stabilitate, a sunetului), după care are loc trecerea inversă, de la vibrație la repaus, numită perioada de *extincție* a sunetului. Ambele perioade formează conținutul noțiunii de *proces tranzitoriu* al sunetului. ■ Microanaliza sunetului muzical (efectuată cu aparatura electroacustică modernă) a condus la depășirea concepției clasice după care sunetul ar fi un fenomen uniform în timp, stabil în frecvență *, intensitate **(1-2)** și timbru *, conform schemelor din acustica fizică. După noile concepții, bazate pe cercetări fine efectuate asupra înregistrărilor * de mare fidelitate, s-a ajuns la concluzia că sunetul muzical este în realitate un fenomen complex, lipsit de orice uniformitate în timp, chiar dacă s-ar urmări acest lucru. **A.** și extincția sunetului nu sînt instantanee, din cauza întîrzierilor inevitabile provocate de inerția fizică a maselor care participă la vibrație. Cu cît **a.** sunetului este mai brusc și mai puternic, cu atît spectrul sonor este mai bogat, conținînd frecvențe continue, ceea ce îi conferă caracterul de zgomot*; acesta se suprapune peste zgomotul specific al emisiei sonore a instr. muzicale respective (frecarea arcușului, suflul executantului etc.). Același efect are loc, cu o amploare mai mică, la trecerea rapidă de la piano * la forte *. În timpul **a.**, intensitatea crește *treptat* de la zero la valoarea finală (dorită), în timp ce la extincție ea scade, tot *treptat*, la zero. Durata **a.** variază după natura instr. considerat: trp. 20 milisecunde (0,02 s) clar. 40 ms, vl. 50 ms, sax. 60 ms, fl. 200 ms etc. La pian, intensitatea maximă a sunetului este atinsă foarte repede, spre deosebire de orgă (v. fig.). Sunetul pianului nu are un regim permanent propriu-zis, nefiind întreținut, astfel că intensitatea lui scade încet, începînd chiar de la maximumul atins, pînă la extincție, și oscilînd ușor. La orgă, **a.** durează 0,02—0,04 ms (tuburi cu ancie-tuburi cu gură de fluier), iar intensitatea se menține aceeași pînă în momentul ridicării degetului de pe tastă *, după care urmează perioada de extincție. S-a constatat că, chiar în cazul sunetelor întreținute (instr. de suflat, cu arcuș, orgă etc.), frecvența, intensitatea și timbrul nu sînt absolut uniforme (constante) decît pe o durată de cel mult 100 ms. Sunetul muzical este așadar un fenomen continuu variabil în timp, oricît s-ar vrea să se realizeze constanța caracteristicilor lui. ■ Importanța perioadelor tranzitorii de **a.** și extincție a sunetului este mai mare decît aceea a regimului staționar. Modul în care se desfășoară **a.** și extincția, iar nu regimul stabil, creează adevărata personalitate a sunetului, diferită de altele. Eliminînd de pe o înregistrare pe bandă „capul" și „coada" sunetului, audiția „corpului" său (a regimului permanent) nu mai este suficientă pentru individualizarea sigură a instr. emițător. (D. U.). **2.** Moment care marchează emisia sonoră vocală sau instr. Potrivit tehnicii vocale sau instr. (instr. cu coarde, de suflat, de percuție *, cu claviatură *), **a.** va avea caracteristici diferite. **3.** În orch. noțiunea de **a.** semnifică, pe lîngă accentul **(1)** inițial, și intrarea unui grup de instr. (G. M.). **4.** Element tehnic al muzicii contemporane, în special al celei post-seriale *, care din atribut subsidiar al calității sunetului (în special al timbrului) tinde să devină un parametru* de sine-stătător. În practica de creație, **a.** intră însă mai curînd în sfera articulației *, a cărei extindere (începînd cu muzica unui Bartók, în care s-au remarcat deja sunetele *non vibrato* *, *pizzicatti* * speciali, *arpegierite** ascendente și descendente, diversele „colorări" ale sunetului prin plasarea arcușului în diferite porțiuni de coardă etc.), contribuie nu mai puțin la îmbogățirea ei, în orice caz, la modificarea timbrurilor. De o utilizare a proprietăților **a. (1)** se poate vorbi în cadrul muzicii electronice * și în general al celei înregistrate *, unde tăierea **a.** sau recurența * sunetului (deci plasarea **a.** la sfîrșitul acestuia) pot depersonaliza sunetul, îi pot modifica natura. Cazul limită al **a.**, transformarea sa în propriul său negativ, îl constituie utilizarea (cu deosebire de la Xenakis încoace) a *glissado**-urilor continue, în care practic **a.** dispare din memoria auditivă. Autonomia **a.** (= articulației) se traduce în muzica post-serială prin operarea diverselor moduri de **a.** (desigur subiectiv alese de către compozitor) în cadrul unei ordini prestabilite, ca o consecință ultimă a serializării (după ce înălțimile **(2)**, ritmul * — la serialiști — și intensitățile **(2)** — la Messiaen — fuseseră supuse aceluiași proces. (G. F.)

a tempo (loc. it.) v. al tempo.

atonalism. Raportat la etimonul său: *atonalitate* (respectiv *atonal*), ca antinomic a tonalității (1) (tonalului), **a.** își dezvăluie, în baza sa tehnic circumscrisă, conținutul imediat. Este clar, deci, că **a.** are numai această existență antinomică și — în sens diacronic — una de negație față de o realitate care îl condiționează și îi este totodată preexistentă. Atonal — **a.**, noțiuni care, aparent, ar fi putut fi excluse, în virtutea acestor considerente acuzat speculative, din vocabularul muzicienilor (partizanii academismului și, deci, a „tonalismului" îl și consideră, de altfel, ca pe un indiciu de degenerescență, ca pe o abatere de la legile firești ale fenomenului sonor), își vădesc însă pe deplin legitimitatea în realitatea însăși, în dinamica devenirii muzicii sec. 20. **A.** înregistrează, în chiar această realitate muzicală imediată, o luare de atitudine din partea creatorului, față de sistemul muzical al tonalității, ca dat anterior, cu legile sale de coeziune internă, cu acea intra-raportare și ierarhizare a funcțiilor * față de centrul tonicii * și, în același timp, cu acea inter-raportare a acestor entități, care sînt tonalitățile (2), în așa fel încît întreg spațiul muzical, diatonic * și mai apoi cromatic*, este „acoperit" prin această ordine tonală. Deoarece armonia (III,1) a fost domeniul predilect și cel mai propriu, artizanal vorbind, în care compozitorul a „ascultat" de legile tonalității (făcîndu-le totodată să se supună strategiei sale muzicale într-o compoziție sau alta), **a.** a început să se manifeste tocmai pe acest tărîm, al armoniei. Lărgirea continuă a sferei armoniei la romantici, prin continua cromatizare a melodiei și a structurii acordice, modulațiile * la tonalități (2) îndepărtate, polivalența unor acorduri (ce aparțineau virtual mai multor tonalități), disonanțele * nerezolvate au dus deja tonalitatea (1) spre limitele ei, chiar dacă în principiu și pe porțiuni restrînse „sentimentul tonal" mai acționa încă. În mod unanim este considerat ca reprezentînd un punct culminant al acestui proces opera *Tristan și Isolda* de Wagner, care, din chiar primele două acorduri * ale Preludiului ei, ilustrează, aproape printr-un „concentrat" structural, toată această stare a armoniei romantice, „criza acesteia", cum o definise Ernst Kurth. Romantismul tîrziu, ce cuprinde în parte și primele două sau chiar trei decenii ale sec. 20, avea să se bazeze pe același sistem armonic, ducînd mai departe disoluția sistemului tonal, în sensul în care l-a transmis tradiția de două sec. a muzicii occidentale. **A.**, propriu parțial creației unor Reger, Pfitzner, Skriabin, Richard Strauss și — în fazele de început ale activității lor componistice — unor Schönberg și Berg, relevă clar acum opoziția principială față de tonal și tonalitate; slăbirea coeziunii interne a datelor tonalității — chiar independența acestora —, intra și interraportarea liberă a funcțiilor *, un cromatism * hipertrofiat — chiar dacă încă nu total, — o absolutizare, dusă, paradoxal, pînă la negare, a dimensiunii armoniei (și dizolvarea în aceasta a oricăror elemente ce mai denotau independența intonațională și ritmică a melodiei). Toate acestea au condus la un fel de complicare barocă a discursului și, mai ales, a scriiturii, care a conferit operelor apărute în această perioadă un caracter elaborat și, oarecum, ermetic. Faptul nu a împiedicat apariția unor opere remarcabile bazate pe **a.**, cum sînt — pentru a ne referi doar la două lucrări: *Pierrot lunnaire* de Schönberg și *Salomea* de Strauss —, în care densitatea și expresivitatea tematică, sugestivitatea procedeelor (chiar a celor extramuzicale — de declamație * de exemplu) sau orchestrația * au pus accentul pe conținutul adînc psihologic. **A.** se aseamănă, astfel, mai ales prin propunerile sale constructive, cu precubismul lui Cézanne, căci întreagă această stare de „suspensie" în care se aflau elementele muzicale, avea să cedeze — ca și în cazul cubismului — unei alte stări, ce va „coagula" aceste elemente, le va da o nouă coeziune, în virtutea unor noi principii de ordine, proprii sistemelor imediat următoare: dodecafonia * și serialismul *. (G. F.)

a tre (loc. it. „în trei, cîte trei") **1.** Indicație tehnică utilizată în partiturile * în care trei instrumente sînt notate pe un singur portativ * (ex.: 3 trb.) și arată că, într-un pasaj notat cu un singur rînd de note, cele trei instr. cîntă la unison*; abrev. *a* 3. (V. și *a due*). **2.** Termen ce arată reunirea a trei partide instr. în *sonata-trio* („*sonata* **a. t.**"). V. *sonată*.

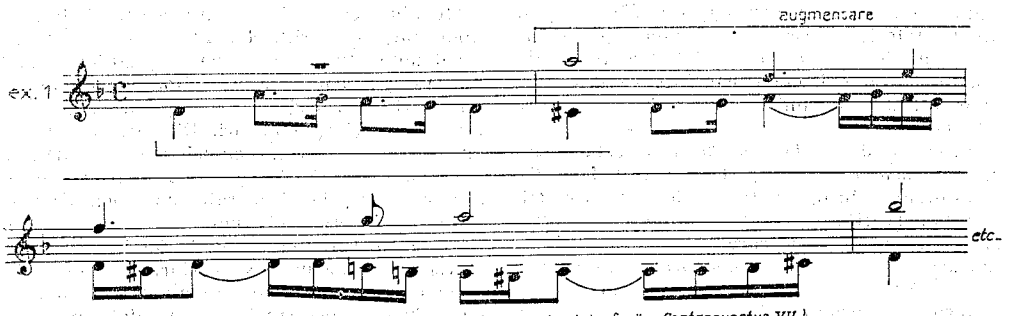
attacca (cuv. it. „atacă"), indicație conform căreia, la o schimbare marcată de tempo (2) sau la înlănțuirea a două părți (1) dintr-o lucrare, trecerea trebuie făcută direct, fără întrerupere.

aubade (cuv. fr. [obad]; < *aube*, „zori"; echiv. sp. *alborada**). Inițial, cîntec de trubaduri * despre despărțirea îndrăgostiților în zori (v. *alba*). În sec. 17—18, muzică executată dimineața, eventual sub ferestrele unui personaj de vază sau la ceremonia scularii lui. E opusul serenadei *. Ulterior, unii compozitori (Bizet, Lalo, Rimsky-Korsakov) au început să aplice termenul de **a.** unor piese cu caracter idilic dar fără o funcție anume. (A. M.)

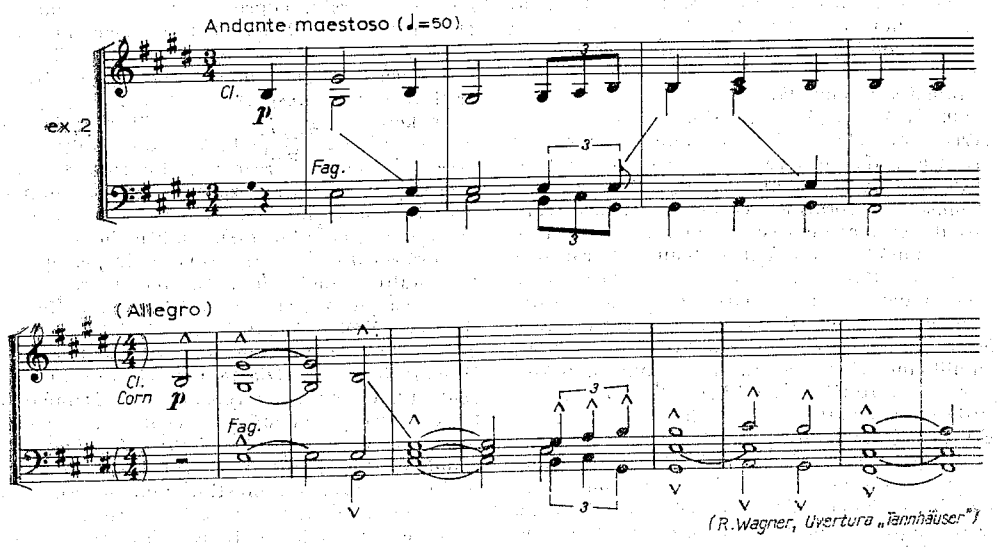
aube (cuv. fr.) v. **alba; aubade.**

Auftakt (cuv. germ. „înainte de tact, de măsură") **1.** Anacruză (2). În dirijat *, gestul prin care dirijorul indică intrarea (2) orchestrei* sau a corului (1), independent de faptul că această intrare se produce pe un timp* accentuat sau neaccentuat (v. accent III, 1).

augmentare (< lat. *augmentatio* „mărire"), procedeu contrapunctic de modificare a aspectului unei linii melodice prin mărirea duratelor (**1**). Își găsește aplicare în special în formele polif. imitative : canonul* și fuga* — în aceasta din urmă, ca mijloc de transformare a temei * conclusive ale diverselor lucrări. Prezentă încă din perioada Ars antiqua *, **A.** a cunoscut o mare răspîndire în arta polifoniștilor flamanzi (sec. 16 — v. neerlandeză, școală) și apoi în muzica barocului *. Se întîlnește și mai tîrziu, la clasici și la romantici, la cei din urmă **a.**



Canon cu augmentare și inversare (J. S. Bach, Arta fugii, Contrapunctus VII)



Augmentare

cu prilejul stretto*-ului. Creșterea duratelor se face în mod proporțional, păstrîndu-se fizionomia ritmică originară. În ritmul binar * duratele de obicei se dublează, iar în cel ternar* se triplează, rareori intervin proporții mai mari. **A.** poate fi combinată cu alte procedee contrapunctice ca de exemplu cu inversarea* desenului melodic. Prin **A.** se obține o subliniere a liniei melodice, care cîștigă în relief și prestanță. Din acest motiv ea apare mai ales în părțile conclusive ale diverselor lucrări. Prezentă încă din perioada Ars antiqua *, **A.** a cunoscut o mare răspîndire în arta polifoniștilor flamanzi (sec. 16 — v. neerlandeză, școală) și apoi în muzica barocului *. Se întîlnește și mai tîrziu, la clasici și la romantici, la cei din urmă **a.** putînd a efectua și metrul (**2**). În creația contemporană este aplicată adeseori într-un mod liber, în scopul schimbării profilului ritmic inițial. Ant. *diminuare**. (L. C.)

aulet v. **aulodie.**

auletică v. **aulodie.**

aulodie, cînt vocal acompaniat de aulos * la vechii Greci (spre deosebire de **a.**, *auletica* semnifica execuția pur instrumentală la aulos). Potrivit tradiției mitice, **a.** și-ar avea originea

în cultul lui Dyonisos. Practicantul **a.** (auletul) trebuie să respecte aşa-numitul nomos* aulodic, adică legi ce fixau anumite formule melodice. V. *chitarodie.* (CL. L. F.)

aulos (cuv. gr. αὐλός). În Grecia antică, instrument aerofon cu ancie* dublă, prevăzut cu 4—5 orificii. A fost preluat, se pare, din Asia (cel mai vechi exemplar a fost găsit în mormîntul regelui sumerian Ur, cca 2700 î.e.n.). Instr. folosit adesea împerechiat *(diaulos)*, era legat de ceremoniile cultice, profane şi de teatru. Romanii îl cunoşteau într-o formă mai evoluată, sub denumirea de *tibia**. V. *aulodie.* (W. D.)

autentic, ă (< lat. *authentus;* echiv. gr. κύριος *kyrios)* v. **cadenţă (1); eh; mod (I, 3).**

autofone, instrumente v. **instrumente (I)**

automelă (Biz.) (< gr. αὐτόμελον, *Automelon,* „însuşi glăsuitoare"; sl. самогласны „însuşi glasul" sau *samoglasnica,* самогласенъ), imn în formă de tropar* care îşi are melodia sa proprie, neîmprumutată de la alte genuri. Este scrisă în versuri. Melodia **a.** poate circula şi cu alte texte. Spre deosebire de irmos *, care serveşte ca model în canoane **(2)** adică pentru troparele înlănţuite printr-o temă comună, **a.** este un model pentru stihirile * sau troparele izolate, adică pentru aşa-numitele prosomii * (S. B. B.)

autopian v. **pianolă.**

auz I. 1. A. *fiziologic,* simţul prin care se percep sunetele. Analizatorul auditiv cuprinde: urechea, căile auditive spre scoarţa cerebrală şi ariile auditive corticale. Variaţiile de presiune produse de vibraţiile* corpurilor sonore, captate direcţionat de urechea externă şi transmise prin conductul auditiv la timpan sînt transformate în vibraţii mecanice; în urechea medie acestea deplasează oscioarele-pîrghii ale căsuţei timpanului (ciocanul, nicovala şi scăriţa) care leagă timpanul de fereastra ovală a melcului, amplificînd vibraţiile. Căsuţa comunică posterior cu cavităţile mastoidiene care au rol de cutie de rezonanţă, iar anterior cu naso-faringele prin trompa lui Eustachi, a cărei deschidere în timpul deglutiţiei restabileşte o presiune internă egală cu cea atmosferică, absolut necesară bunei funcţionări a timpanului. Vibraţiile se transmit sub formă de unde de compresiune lichidului peri- şi endolimfatic al urechii interne; aceasta cuprinde labirintul osos şi membranos, respectiv vestibulul comunicînd cu cele 3 canale semicirculare (organul echilibrului) şi cu melcul (organul auzului). În melc, mişcarea lichidului pune în vibraţie membrana bazilară, excitînd selectiv, pe zone, şi celulele senzoriale ciliate (c. 24 000—30 000) ale organului Corti, aşezate paralel. Fenomenul transformării energiei fizice în influx nervos şi întreg mecanismul analizei sunetului nu e încă elucidat. Teoria armonicelor* (Helmholtz) e amendată de cercetările moderne (ex. Georg von Békésy, 1899—1972, premiul Nobel 1961). Vibraţiile membranei bazilare, cu o regiune de maximă amplitudine" în funcţie de frecvenţă*, generează potenţiale electrice, care sînt transmise în impulsuri de diverse grupări de fibre auditive (formînd, împreună cu cele vestibulare ale echilibrului, perechea a 8-a de nervi cranieni) prin variate formaţiuni bulbare, apoi diencefalice ambelor emisfere ale cortexului temporal — sediul recepţiei imaginilor auditive (ariile 41, 42, 22 şi 52 ale lui Brodmann). Procesul de analiză şi sinteză auditivă, început în melc, se perfecţionează pe măsura apropierii de scoarţă, unde se produc reprezentări sonore şi generalizări. Diversitatea ariilor auditive şi a legăturilor cu cele motrice, vizuale, de memorare, de integrare intelectuală etc., asigură percepţia „integrată" a muzicii (Enciel. *Fasquelle).* Percepţia sonoră are o mare relativitate, un caracter „zonal"; fiecărui sunet îi corespunde o „zonă" (N. A. Garbuzov) de excitaţie nervoasă sau o „plajă neuronală" (Collaer) de c. 20 Hz*, iar calităţile sunetului sînt într-o complexă interdependenţă. Timpul (durata) minim de percepere ar fi de 1/20—1/10 secunde (Fritz Winckel). Zona audibilităţii umane, care scade cu vîrsta, cuprinde frecvenţe (înălţimi **(1)**) între 16 şi 20 000 Hz şi intensităţi **(1)** între 0 şi 120 dB*. În registrul **(I)** mediu cea mai mică diferenţă de frecvenţă perceptibilă ar fi 12 cenţi *, respectiv c. 3 Hz = 1/40 ton (Winckel) sau de 1/200 ton (Willems), iar de intensitate 0,2 dB (Winckel) sau 1 dB (Popescu-Neveanu). Perceperea timbrului * e un proces psihic subtil, bazat pe fuziunea componentelor spectrului sonor şi regimul tranzitoriu al sunetelor (v. atac **(1)**). Audiţia biauriculară asigură localizarea sursei sonore. În perceperea mai multor sunete simultane pot apare armonice * subiective, sunete adiţionale sau diferenţiale (v. bătăi), efectul de „mască" (acoperirea unor sunete mai înalte sau mai slabe) etc. Rapiditatea şi precizia percepţiei cresc în prezenţa unui fond sonor constant (A. Daniélou). **2. A.** *psihologic* modifică percepţia auditivă în funcţie de: *proprietăţile obiective ale stimulului* (randament maxim la intensităţi medii, dependenţa de durata acţiunii stimulului, de frecvenţa şi contextul apariţiei acestuia; variaţiile aleatorii ale stimulului diminuează precizia percepţiei) sau de: *factorul psihofiziologic şi de personalitate* (generînd fenomene legice ca: adaptarea, sensibilizarea, saturaţia, depresia, oboseala, depinzînd de vîrstă, de factorii tipologici şi temperamentali, de stările de „set" sau motivaţie, de contextul social de manifestare a subiectului etc.). **II. A.** *muzical,* capacitatea senzorială, emoţională şi raţională de considerare a fenomenului sonor, condiţionată social şi istoric. **A.** *senzorial,* capacitatea de a primi obiectiv impresiile (nivel bulbar); **a.** *afectiv,* capacitatea de ascultare subiectivă, urmată de o apreciere calitativă (nivel diencefalic); **a.** *raţional,* sinteza

experienței senzoriale și afective (nivel cortical). În practica muzicală cele 3 aspecte formează o unitate. **A.** *melodic*, capacitatea de a recepționa, trăi, recunoaște și reproduce o melodie (Popescu-Neveanu). **A.** *armonic*, capacitatea superioară de integrare într-o configurație unitară de două sau mai multe sunete (melodii) emise concomitent. **A.** *relativ*, conștiința raporturilor sonore (de la intervale*, trepte * funcționale la denumirea sunetelor). Cuprinzînd cele 3 aspecte, **a.** e legat de natura artistică a muzicii și constituie o caracteristică esențială a capacității muzicale. **A.** *absolut*, posibilitatea identificării înălțimii sunetelor, fără reper (exterior). E o capacitate de memorare sonoră, de esență fiziologică cu 2 aspecte complementare: pasiv (recunoașterea unui sunet dat) și activ (intonarea sunetului corespunzător unei note date). Fiind mai rapid, favorizează, în limita posibilității de eroare de apreciere (v. **a.I.1.**), virtuozitatea*, memorizarea, orientarea în pasaje modulante sau atonale, corectarea greșelilor, dar neglijează senzorialitatea și afectivitatea; dezavantajele pot fi grave în interpretarea enarmonică * eronată a sunetelor, în cazul distonării în muzica vocală sau a acordajului (**2**) defectuos al instr. și mai ales în aprecierea rcală a capacității muzicale. Adesea **a.** *absolut* e legat de timbrul * instr. sau de diferite asocieri auditive, cromatice* etc. **A.** *interior*, formă evoluată a **a.** *muzical*, constînd în posibilitatea de imaginare pasivă a fenomenului sonor în toată complexitatea. **A.** este perfectibil. Educarea ca și determinarea **a.** *muzical* trebuie să țină seama de limitele percepției și de cele 3 aspecte menționate. Educația e cu atît mai eficientă cu cît începe mai timpuriu, paralel cu educarea **a.** verbal, fiind însoțită de mișcare și activitate vocală (dezvoltarea afectivității) folosind instr. cu sunete fixe și temperate * (ex. pianul), dar și alte instr. netemperate, ideal electronice (dezvoltarea senzorialității). După perioada preinstr., obligatorie, se poate aborda un instr. evoluat. Esențiale rămîn solfegiul* și dictatul * (melodic, armonic, polifonic), pregătite de studiul intervalelor (**a.** melodic) și acordurilor *, (**a.** armonic) cultivînd simțul tonal și modal, memoria muzicală (**a.** interior), inspirația creatoare prin improvizație * și îmbinînd **a.** *relativ* cu cel *absolut*. V. *acustică; psihologie muzicală*.

Bibliogr.: Helmholtz, von H., *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863; Strumpf C., *Tonpsychologie*, Leipzig, 1884—1890; Seashore, C. E., *Psychology of music*, New York și Londra, 1938; Stevens, St. M., — Davis, H., *Hearing. Its Psychology and Phisiology*, New York, 1938; Garbuzov, N. A. *Natura zonală a auzului absolut* (în rusă) în: *Rev. de Fiziologie a URSS*, nr. 3, 1946 (citat în: K. Mostras, *Intonația la violină*, (trad. rom. Buc., 1959); același, *Zonnaia priroda dinamicescovo sluha*, Moscova, 1955; Willems, E., *Les bases psychologiques de l'éducation musicale*, Paris, 1956; același, *L'oreille musicale*, Bienne, vol. I, 1970, vol. II, 1972; Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; R. H., art. *Quie*, în: *Encicl. Fasquelle*, Paris, 1958; Békésy, G., von, *Experiments in Hearing*, New York și Londra, 1960; Winckel, F., *Vue nouvelles sur le monde des sons*, Paris, 1960; Trendelenburg, F., *Akustik*, Berlin, 1961; Collaer, P., *Les bases physiologiques de la musique*, în: *Musikalische Zeitfragen*, Kassel, Basel, X, 1962; Iarosevici, G., — Reinfeld, A., *Un aparat pentru examinarea auzului muzical*: în: *Lucrări de muzicologie*, Cluj, nr. 2, 1966; Daniélou, A., *Sémantique musicale*, Paris, 1967; Gîrbea, Șt. — Cotul, G., *Fonoaudiologie*, Buc., 1967; Backus, J., *The Acoustical Foundations of Music*, New York, 1969; Bîrcă, A., *Sistematizări reflexe în predarea scrierii muzicale*, Buc., 1970; Popescu-Neveanu, P.- Golu, M., *Sensibilitatea*, Buc., 1970; Golu, M., *Percepție și activitate*, Buc., 1971; Kreindler, A., *Structura și funcțiile sistemului nervos central*, Buc., 1976.

Ave Maria (lat. „Salut, Maria") **1.** Rugăciune catolică. **2.** Melodia gregoriană * corespunzătoare acestei rugăciuni. În sec. 15—16, **A.** a fost prelucrată în motete* și mise* de către Ockeghem, Willaert, Pierre de la Rue, Josquin, Palestrina, Victoria etc. **3.** Piesă vocală cu caracter lirico-religios independentă de modelul gregorian (cele mai celebre aparțin lui Schubert și lui Gounod). (A. M.)

a vide (loc. it.) v. **coardă.**

axion (BIZ.), imn adresat Fecioarei, care se găsește în oda a IX-a a canonului (**2**) utreniei* învierii și care se cîntă la liturghie *, imediat după sfințirea darurilor. Denumirea de **a.** provine de la primele cuvinte gr. ale textului cîntării: "Αξιον 'εστιν ὡς ἀληθῶς *Axion estin os alithos* „Cuvine-se cu adevărat". **A.** este format din două părți distincte. Partea a doua, „Ceea ce ești mai cinstită", datează din sec. 8 aparținînd lui Cosma Melodul, iar prima, „Cuvine-se . . .", este o completare tîrzie (sec. 10—11), a călugărilor athoniți, ca o parafrazare *și introducere* lămuritoare a textului inițial. **A.** *Cuvine-se* sau *Vrednică ești* se cîntă și tot timpul anului la liturghia lui Ioan Hrisostom; în postul Paresimilor la liturghia Sf. Vasile, acesta este înlocuit cu **a.** 'Επὶ σοὶ χαίρει κεχαριτωμένη *Epi soi hairei cheharitomeni* „De tine se bucură toată făptura" (în Joia Mare „Din ospățul", în Sîmbăta Mare „Nu te tîngui"), iar la cele 12 praznice împărătești în locul **a.** Cuvine-se se cîntă irmosul* *Cîntării* a IX-a a Canonului sărbătorii. (S. B. B.)

B

b 1. Numele treptei * a 7-a în gama* de *do**, în țările care folosesc nomenclatura muzicală engleză sau germană. Inițial, **b** a desemnat treapta a 2-a a scării de *la** *(A=si)*, devenind ulterior, în notația alfabetică lat., treapta a 7-a a scării de *do*. Această treaptă fiind mobilă, unii teoreticieni au păstrat **b** (mic) pentru *si bemol* și **B** (majusculă pentru *si* natural). În Germania, **b** desemnează, începînd din sec. 17, numai *si bemol*, *si* fiind notat prin H*. **B** (numit *B quadratum* — fr. *B. carré*), **b** (numit *rotundum* sau *molle)* precum și **B** tăiat de o cruce *(B cancellatum)* au devenit alterații* (♮ = becar*, ♭ = bemol*, ♯ = diez*). **2.** Abrev. pentru bas **(III,1). 3.** Abrev. (majusculă) pentru bel*.

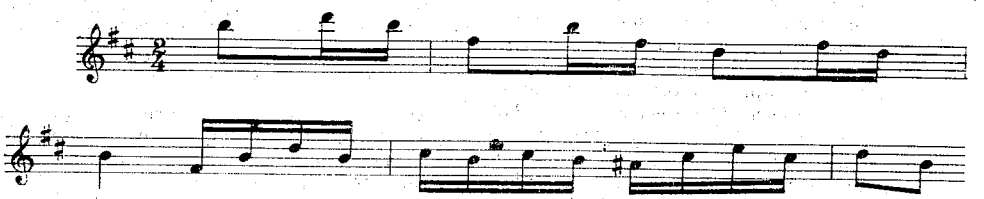
Tabel de corespondențe **(b(1))**

Anglia	Germania	Țările latine
B	H	Si natural
B flat	B, Hes	Si bemol
B double flat	BB, Heses	Si dublu bemol
B sharp	His	Si diez
B double sharp	Hissis	Si dublu diez

bacanală 1. Dans festiv, de origine egipteană, prin care era preamărit la vechii greci și la romani zeul Bacchus — zeul vinului și al veselici. **2.** În muzica sec. 19, piesă fără formă precisă, prin care se urmărea crearea unui efect de mare fantezie, prin intensitate coloristică și frenezie ritmică (o **b.** celebră este cea din *Tannhäuser* de Wagner, — tabloul intitulat „Venusberg"). (I. R.)

background (JAZZ) (cuv. engl. 'bækgraund), fond sonor (melodic, armonic, ritmic), improvizat* sau scris de un aranjor, care susține și completează partea improvizată a solistului. V. *growl*. (M. B.)

badinerie (cuv. fr. [badinœ:i] „glumă, joacă"), numele unei piese vioaie, cu caracter glumeț (în felul *scherzo**-ului), din suitele* franceze și germane din sec. 18. Măsura, binară* (2/4 sau ¢), se păstrează riguros. (Ex. J. S. Bach, *Suita a II-a pt. orch.*, B. W. V. 1067, ultima parte: Telemann, *Badinage*, în C și în tempo *Très vite*, din *Suita „Musique de table"*). Sin. fr.: *badinage*.



(J. S. Bach, Badinerie din Suita nr. 2 în Si minor pentru flaut și coarde)

Badinerie

bagatelă, piesă instrumentală de caracter*, de mici dimensiuni și relativ ușoară, cu aspect de divertisment-fantezie*. Forma sa este, de obicei, liberă. (**B.** au scris: Couperin, Beethoven, Scărlătescu). (I. R.)

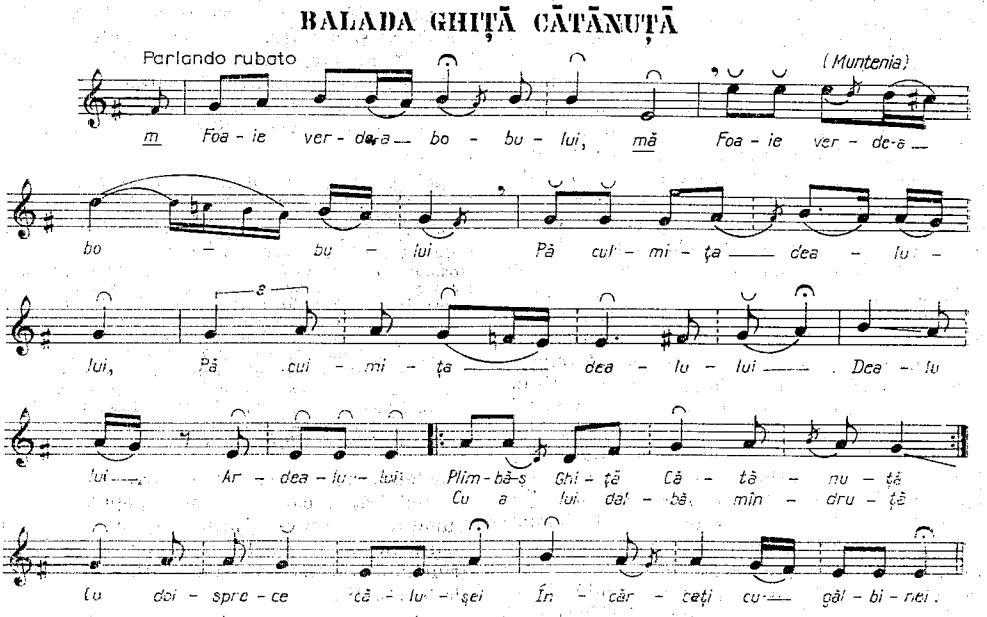
baghetă 1. Partea de lemn a arcușului*, de-a lungul căreia este întins părul. **2.** Băț de lemn sau de metal ce servește la punerea în vibrație a unor instr. de percuție* și variază ca formă în funcție de instr. sau de efectul sonor dorit. **B.** sînt de obicei din lemn, mai bombate și rotunjite la una din extremități, cu capătul învelit în piele, în pîslă etc. **3.** Vergea subțire de lemn, fildeș, aluminiu sau plastic, cu o lungime variind între 15 și 30 cm, ce servește dirijorului la tactare*, la conducerea orch. în general. Reprezentînd o „prelungire" a brațului dirijorului, **b.** contribuie la o mai mare exactitate ritmică, a intrărilor **(2)**, a expresivității în execuție. **B.** a înlocuit arcușul primului violonist, sau sulul de hîrtie (știmă*) al clavecinistului (instrumentiști ce fuseseră, pînă în sec. 19, conducătorii ansamblului). V.: *dirijat; orchestră*.

bahius (< gr. Βακχεῖος *Bakheios* „referitor la Bachus"), picior metric format dintr-o silabă scurtă și două lungi. Ex: ∪ — —. (A. M.)

baian, armonică* avînd butoni în loc de clape. Acordajul **(1) b.** este bazat pe gama cromatică*. Butoanele pentru mîna dreaptă redau melodia, iar cele din stînga realizează acompaniamentul *

(prin acorduri * gata construite). Este răspîndit ca instr. pop. în unele zone ale U.R.S.S. Numele și-l trage de la cîntăreții de balade numiți Baian. (L. B.)

baladă (< fr. *ballade ;* de la it. *ballata* „dans"), în accepțiunea modernă , specie a poeziei epice, populare și culte. Narează fapte istorice sau legendare, întîmplări fantastice etc., fără a avea însă caracterul de frescă și suflul larg al epopeii. cu următoarea structură: refren *(ripresa)* cu metrică* și melodie proprie (A), *stanza* formată din doi *piedi* identici metric și melodic dar diferiți de refren (BB) și *volta* care reia metrica și melodia refrenului (A) și se încheie cu primul vers al *ripresei.* Este aceea care devine polif. în a doua jumătate a sec. 14, fără ca forma monodică * să fie totuși părăsită. **B.** atinge apogeul dezvoltării ei grație curentului Ars Nova, fiind



Baladă (IV)

I. La origine (în ev. med.), **b.** desemna un cîntec întovărășit de dans. Ulterior, sensul termenului s-a modificat în funcție de epocă și țară. ■ În Franța *(ballade):* formă poetico-muzicală fixă, consacrată de curentul Ars Nova *. Era alcătuită din trei strofe încheiate toate cu același vers care servea astfel drept refren*. Stilul muzical era polifonic* iar forma* (pentru fiecare strofă): AAB. Dacă în sec. 14 **b.** a fost intens cultivată de Machault și urmașii săi, atingînd un înalt grad de rafinament, ea iese treptat din uz în perioada următoare. O mai întîlnim, în sec. 15, la Dufay, Binchois etc. și, cu totul sporadic, în cel următor (Josquin). ■ În Italia *(ballata* < vb. *ballare* „a dansa") **1.** Străvechi gen muzical-poetic întovărășind dansurile în cerc. Strofele, cîntate de solist, alternau cu refrenul* corului. În forma aceasta, **b.** s-a menținut pînă în sec. 14, coexistînd un timp cu noua formă de **b.** propriu-zis muzicală (nedansată). **2.** Formă derivată din **b. (I, 1),** elaborată și fixată în laude* spre sfîrșitul sec. 13, sub influența canzonei* și a virelai*-ului. Se cînta solistic și era alcătuită din mai multe secțiuni genul cel mai îndrăgit de compozitori (numai de la Landino s-au păstrat 140 de **b.**). În epoca următoare, **b.** își pierde importanța și totodată adoptă un conținut semi-dramatic. În sec. 16, frottola* polif. reia parțial caracteristicile **b.** ■ În Anglia *(ballad* [bælad]): poezie cu caracter narativ și și structură strofică, cîntată monodic și, inițial, întovărășită de dans. Spre deosebire de alte țări, în Anglia, legătura **b.** cu dansul s-a menținut sporadic pînă prin sec. 17 (Grove). **B.** a cunoscut o mare vogă la curtea lui Henry al VIII-lea după care a căzut în dizgrație, fiind lăsată pe seama cîntăreților ambulanți; în aceste condițiuni, pe melodiile **b.** se adaptau adesea texte cu caracter politic. Culegerile de folclor făcute de Thomas Percy (1765) și Walter Scott (1800) cuprind numeroase **b. II.** Publicarea de către Percy și Scott a **b.** engl. a stimulat imaginația poeților romantici germ. (Herder, Goethe, Schiller) care au scris, la rîndul lor, **b.** ce narau fapte istorice, legendare sau fantastice. Aceste **b.** au stat la baza pieselor vocale de tipul liedului *, scrise de compozitorii: J. Zumsteeg, Schubert *(Erlkönig, Moartea și fata),* Loewe

(17 volume de **b.** — cel mai consecvent cultivator al genului). **B.** pentru voce și pian are o formă liberă, adesea strofică, îmbinînd intonațiile de recitativ * cu frazele cantabile, în timp ce acomp. este destinat să creeze atmosfera. Cu timpul, **b.** pătrunde în operă (ex. „**B.** Sentei" din *Olandezul zburător* de Wagner, „**B.** Regelui din Thule" din *Faust* de Gounod etc.). De asemenea, **b.** poate lua proporții de cantată *. **III. B.** *instrumentală:* gen datorat compozitorilor romantici și caracterizat printr-un ton narativ (în spiritul **b.** literare, deși fără intenții programatice*). Creatorul **b.** instr. a fost Chopin. Exemplul său l-au urmat Liszt, Brahms, Vieuxtemps, Fauré etc. Dintre compozitorii români care au scris **b.** instr. citäm pe: C. Porumbescu, G. Enescu, P. Constantinescu, T. Ciortea. Unele **b.** au caracter concertant, cum este cazul aceleia a lui Fauré (pian și orch.); **b.** pentru orch. este o variantă a poemului simfonic* (ex. **B.** *Blanik* de Janáček). (A.M.). **IV.** În folclorul românesc: gen epic literar-muzical, de mari dimensiuni, avîndu-și originea într-un trecut îndepărtat. Forma străveche, de **b.** dansată (v. **b. I**) se mai păstrează la aromâni. În terminologie pop., sin. **b.** este *cîntec bătrînesc*, termen la care se mai adaugă numele eroului sau conținutul fabulației („A lu' Corbea", „Focu' de la Costești"). **B.** este atestată din sec. 6 (Iordanes), apoi în sec. 15 („Cîntecul jalnic" despre jafurile turcești *De la Braica mai la vale*), în sec. 16 (Miron Costin — despre „obiceiul vechi" de a se cînta la mesele Domnitorilor „cîntecele Domnilor din trecut . . . cu nume bun" — Strykowsky, Szamosközi, Balassa Balint ș.a.). Gen prin excelență declamator (se cîntă în fața unui „public" și la cerere), avînd o tematică extrem de bogată, ce aparține mai multor straturi, **b.** se împarte în: fantastică, eroică-vitejească și haiducească, păstorească, cu tematică feudală, istorică, nuvelistică, jurnalo-orală (stratul cel mai nou). Atrăgînd atenția cercetătorilor prin excepționala valoare a unor exemplare, ca *Miorița* sau *Meșterul Manole* **b.** au fost considerate „mici poemuri asupra întîmplărilor eroice și asupra faptelor măreție" (V. Alecsandri), „celebrează faptele și viața generațiilor de mai multe secole în urmă" (G. Dem. Teodorescu), sînt un „ecou al actualității, o întîmplare pusă în cîntec și publicată prin lăutari" (George Călinescu). Textele epice sînt adaptate mai multor stiluri * muzicale: „recitativ epic" (Brăiloiu), doină * sau cîntec **(I, 1)**. Unele teme *(Miorița, Pintea, Meșterul Manole, Soacra rea, Șarpele, Ilincuța)* se asociază și melodiilor de colindă *, caz în care au o funcție diferită, de urare, iar desfășurarea epică este mult redusă. Trăsăturile proprii recitativului * epic al **b.**: gruparea improvizatorică * a unor formule tradiționale (recitare recto-tono, melodică și parlato) într-o formă liberă și în ritm nesupus rigorilor metrice*. Conținutul muzical al formulelor **(I, 4)** diferă după funcția și locul pe care îl ocupă în cadrul „strofei elastice" (Brăiloiu). În interpretarea mixtă, vocal-instr., a țăranilor (voce și fluier* sau cimpoi*) și a lăutarilor*, forma cuprinde: a) *introducere instr.* (derivată din recitativul epic vocal anticipat, în trecut, de *taksim** — melodie de factură orientală); b) *partea vocală*, liberă, care alternează cu c) *interludii* **(1)** *instr.*; d) *un final instr.* (constînd dintr-un material melodic din partea vocală sau o melodie de dans). Material sonor extrem de variat ca structură și ambitus **(1)**; scări diatonice * cu trepte * mobile, scări cromatice *, îndeosebi în interpretarea lăutărească, paralelism major*-minor*, moduri diatonice modulînd în moduri cromatice și invers. Sin. *Cîntec bătrînesc* (E. C.)

Bibliogr.: König, A., *Die Ballade in der Musik* — 1904; Northcote, S., *The Ballad in Music*, Londra, 1942; Moser, H. J., *Die Ballade*, Berlin, 1930; Wolfenbüttel, 1959; Marrocco, W. T., *The Ballas — A Metamorphis Form* în: *Acta Musicologica* (Kassel-Basel), 1959, nr. 1 p. 32—37; Gennrich. F., Rondeaux, *Virelais und Balladen*, 2 vol., Dresda, 1921; Pirrotta, N., *Lirica monodica trecentesca* în: *La Rassegna Musicale*, Roma, 1936, p. 317—325; Graves, R., *The English Ballad*, 1927; Brăiloiu, C., *Cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina*, Buc., 1932; Comișel, Emilia, *Reciatativul epic al baladei*, Supl. la Rev. MUZ., 6, 1954; același, *Contribuții la cunoașterea eposului popular cîntat*, Rev. folcl. 3—4 1962; același, *La muque de la ballade populaire roumaine*, în: *Les Colloques de Wégimont*, IV, 1958—1960, Liège, 1964; același; *Folclor muzical*, Buc., 1967; Amzulescu, Al., Ciobănu, Gh. *Vechi cîntece de viteji*, Buc., 1956.

balais à jazz (cuv. fr.) v. **maturi.**

balalaică, vechi instrument popular rusesc. Sunetul se produce prin ciupirea celor trei coarde întinse pe o cutie de rezonanță* de formă triunghiulară. Există astăzi o întreagă familie de **b.** (L. B.)

balancement (cuv. fr. [balansmăn] „legănare"), efect de *vibrato** obținut la clavicord*. Se realizează prin varierea gradului de apăsare a degetului pe tastă *. Se notează prin mai multe puncte plasate deasupra notei și unite prin legato. Echiv. germ. *Bebung.* (A. M.)

balet (< fr. *ballet*, din it. *balletto*, de la *ballo*, dans), reprezentație teatral-muzicală bazată pe dans* și (uneori) pantomimă, cu argument literar (libret).* sprijinită cel mai adesea pe muzică (uneori se folosesc și texte diverse) special compusă sau pe colaje din compoziții destinate inițial execuției în concert **(1)** sau din efecte sonore diverse (**b.** contemporane). Ca și opera*, **b.** a rîvnit la începuturile sale să reînvie marea tradiție a spectacolului total sincretic,* din antichitatea elină (v. tragedie **(1)**). **B.** a luat naștere în Franța, ca **b.** de curte (practicat, prin îngemănarea muzicii vocale sau instr. — mai tîrziu cu precădere — cu dansul, în cadrul ritualurilor și serbărilor regale), evoluînd către spectacolul organizat după modelul italienizant *(Ballet comique de la reine*, 1581, socotit ca prima lucrare în gen). Treptat, **b.** a asimilat diverse forme și maniere de dans, cunoscînd o epocă de înflorire în timpul lui

Lully (care a utilizat subiecte din Molière), autor de „comedii-balete" și „opere-balete" *(Triomphe de l'Amour*, 1581), în care apar pentru prima oară dansatori profesioniști, formați la Academia regală de dans, creată în 1661. Apar creatorii de coregrafii *, proveniți dintre dansatori, unii fiind preocupați de sisteme de notație sau de aspectele teoretice ale dansului și **b.** (Jean Georges Noverre, 1727—1810, autor al celebrelor *Scrisori despre dans și balete*, 1760, trad. rom.). Alți dansatori pedagogi și autori de coregrafii de mare răsunet au fost Taglioni (Filippo T., 1777—1871, Maria T., 1804—1884, Paolo T., 1808—1884), Vestris (Gaetano V., 1729—1808, Auguste V., 1760—1842). **B.** romantic, ilustrat prin *Gisèlle* (1841), muzica de Adolphe Adam, *Silfida* (1832) și multe altele, va culmina prin activitatea lui Maruius Petipa (1818—1910), colaborator al lui Ceaikovski. Tradiția academică, fondată de Carlo Blasis (1795—1878) și August Bournonville (1805—1879), împreună cu **b.** romantic vor cunoaște un impas din a cărui ieșire se impun creațiile moderne, îndeosebi ale coregrafilor *Baletelor ruse* * (1909—1929) ale lui Serghei Diaghilev (1872—1929): George Balanchine (1900), Mihail Fokin (1880—1942, reformator cu puternică personalitate — *Moartea lebedei, Chopiniana, Pasărea de foc, Petrușca, Daphnis și Chloé* ș.a.), Serge Lifar (1905, numeroase coregrafii îndeosebi la opera din Paris, 11 cărți despre arta dansului), Leonid Massin (1896), Vaslav Nijinski (1890—1950), Anna Pavlova (1882—1931) ș.a. Printre autorii de **b.** contemporane, după cel de al doilea război mondial, cei mai proeminenți sînt Frederick Ashton englez (n. 1906), Maurice Béjart, francez (n. 1927), John Cranko, sud-african care a activat îndeosebi la Stuttgart (1927—1973), Iuri Grigorovici, sovietic (n. 1927), Rudolf von Laban (1879—1958), austriac, autorul unui sistem de notație larg răspîndit *(Principii ale notării dansului și mișcării*, Londra, 1956), Roland Petit, francez (1924), Jerome Robbins, american (1918), Antony Tudor, englez (1919). Alte personalități ale **b.** modern sînt: Martha Graham (1893), Alwin Nikolais (1912), Alvin Ailey (1931). (P. C.).■ Preocuparea pentru spectacolul coregrafic se situează în cultura națională românească în aceeași perioadă cu primele începuturi ale teatrului liric (vodevil *, operă, operetă*). Abstracție făcînd de unele momente dansante din vodeviluri, sînt de reținut, printre primele lucrări cu profil coregrafic, cîteva partituri situate în jurul anului 1840 — *Țara dansurilor* și *Dans de l'auro* de I. A.Wachmann, *Melodrama* după baletul *Flăcărior cu al priculicilor* (autor necunoscut). In a doua jumătate a sec. 19 s-au evidențiat trei tipuri principale de lucrări coregrafice: **b.** romantic, bazat pe numere * autonome *(Doamna de aur* sau *Demonul dansului încins*, „Mare balet cu muzică națională" de Ludovic Wiest, scenariu de P. Grădișteanu, *Ielele* de Fr. Spetrino, libret de Ed. Aslan, *Cupidon* de Th. Fuchs, libret de Miron Paltin), **b.** de tip folcloric, axat pe datini populare *(Sărbătoare în sat*, „mare **b.** într-un act" montat de G. Moceanu pentru Expoziția din Chicago în 1893) și așa-numitul „**b.** mixtură", spectacol cu dansuri, cîntece și coruri *(Patru săbii* de C. Dimitrescu). Se adaugă și momente coregrafice cu o anumită autonomie în spectacolele de operă *(Petru Rareș* de E. Caudella, scena de **b.** din actul III). Reținem și numele unor coregrafi ai epocii, cum sînt balerina Auguste Maywood și, mai ales, specializat în dansurile românești, George Moceanu. Primele două decenii ale sec. 20 cunosc în general o orientare spre spectacolul coregrafic de tip folcloric (T. Brediceanu, Poemul etnografic *Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul în port, joc și cîntec* — 1905, C. Dimitrescu, tabloul coregrafic *Cîntecul păstorului* — 1903). Evoluția de la primele manifestări coregrafice, cu dansuri răzlețe prezente în suite * și vodeviluri, la spectacolul propriu-zis, demonstrează că **b.** românesc contemporan are puternice rădăcini în arta națională a sec. 19, argumentînd apariția unor creatori de prestigiu în momentul afirmării școlii componistice în contextul epocii de după primul război mondial. În ordine cronologică, primul **b.** apărut în acești ani este *Ileana Cosînzeana* de I. N. Otescu (scris pentru Opera Mare din Paris în 1918, manuscris pierdut). Creația modernă de **b.** este legată însă de numele lui M. Jora, care enunță și principiile definitorii ale stilului coregrafic românesc:„ O artă . . . făurită de dansatori români, pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viața românească, pe mișcări și ritmuri scoase din jocurile caracteristice populare românești" *(Timpul*, iunie 1937). Într-o perioadă de patru decenii, compozitorul va da publicului o serie de lucrări ce definesc drumul spectacolului de **b.** românesc de la tabloul coregrafic *(La piață* — 1928, premiera la Opera Română din București 1932), la **b.** cu acțiune *(Demoazela Mărioța* — 1940, *Curtea veche* — 1948), suita coregrafică în stil pop. *(Cînd strugurii se coc* — 1953), pînă la drama coregrafică *(Întoarcerea din adînceuri* — 1959) și comedia coregrafică *(Hanul Dulcineea* sau *Goana după ideal* — 1967). În afara unor partituri de factură romantică, semnate de Nonna Otescu, C. Nottara, M. Andricu, în perioada interbelică se situează încă două importante creații de inspirație folclorică, aparținînd lui Z. Vancea (**b.** pantomimă *Priculiciul* — 1943) și P. Constantinescu (poemul etnografic *Nunta în Carpați* — 1939). Fără îndoială, avîntul creației de gen este puternic sprijinit de activitatea unor dansatori și maeștrii de **b.** care se afirmă începînd din această perioadă, ca Flora Capsali, Mitiță Dumitrescu și Anton Romanowski, în majoritatea cazurilor

semnatari ai coregrafiei și, uneori, ai libretelor respective. În ultimele trei decenii, avîntul creației coregrafice impune noi autori, precum și o evidentă diversificare a tematicii, stilurilor și concepțiilor dramaturgice. Se remarcă astfel **b.** inspirate din istorie (drama eroică populară *Haiducii* de Hilda Jerea — 1956, balada coregrafică *Iancu Jianu* de M. Chiriac — 1964), din viața poporului (*Nunta* de D. Popovici — 1975), din basmele naționale (*Harap Alb* — 1950, de Alfred Mandelsohn) sau din literatura și poezia românească (*Călin* — 1956 de A. Mendelsohn, *Nastasia* — 1965 de C. Trăilescu). Un loc aparte îl ocupă lucrările care au ca tematică lupta comuniștilor pentru libertate, Insurecția de la 23 August și acțiunea de construire a vieții noi (*Primăvara* — 1972 de C. Trăilescu, *Văpaia* — 1974 de M. Chiriac, *Marinarul visător* de L. Profeta, *Chemarea* — 1975 de Tiberiu Olah). Ca și în perioada precedentă, un sprijin deosebit vine din partea interpreților (Irinel Liciu, Magdalena Popa, Ileana Iliescu, Petre Ciortea, Francisc Valkay) și maeștrilor coregrafi, în ultimele trei decenii afirmîndu-se în acest sens personalități de prestigiu, care au semnat spectacole pe scenele românești : Oleg Danovschi, Mercedes Pavelici, Trixi Cheeris, Gelu Matei, Tilde Urseanu, Vasile Marcu și, din generația mai tînără, Mihaela Atanasiu, Amatto Checiulescu. De remarcat că, în limbajul coregrafic contemporan, aceștia au avut un aport deosebit prin crearea de versiuni coregrafice unor lucrări simf. de mai mici proporții, aparținînd lui A. Stroe, T. Olah, D. Capoianu, C. D.Georgescu ș.a. obținînd semnificative rezultate în direcția modernizării dansului romantic atît din punct de vedere expresiv cît și estetic.

Bibliogr.: Cosma, O. L., *Hronicul muzicii românești*, vol. III, și IV, Buc., 1975; 1976; Vancea, Z., *Creația muzicală românească*, vol. I, Buc., 1968; Petre Brâncuși și Nicolae Călinoiu, *Muzica în România Socialistă*, Buc., 1973: Caraman-Fotea Daniela, Constantinescu, Gr., Sava, I., *Ghid de balet*, Buc. 1973. (Gr. C.)

Baletele ruse, denumire a mai multor companii de balet*. Cele mai cunoscute sînt **B.** din Monte Carlo și, mai ales, **B.** inițiate în 1909 de Serge Diaghilev (1872—1929). Animator inteligent, Diaghilev și-a asigurat colaborarea unor coregrafi de prim ordin (M. Fokine, V. Nijinski, L.Massine, B. Nijinska, G. Balanchine), a unor dintre cei mai mari dansatori ai epocii (Karsavina Pavlova, Markova, Nijinski, Fokine, Lifar), a unor compozitori importanți (Stravinski, Prokofiev, Debussy, Ravel, Satie, Poulenc, Milhaud, Auric), a unor pictori de seamă (Bakst, Derain, Picasso, Braque, Matisse, Gris, Miró). În 20 de ani de activitate, **B.** au prezentat în premieră numeroase lucrări, jucînd un rol esențial în afirmarea baletului modern. (P.C.)

ballabile (cuv. fr.) **1.** Pas de ansamblu în baletul* clasic, ce servește de coda* sau de pas de acțiune ansamblului. **2.** *(Ballabile)*, balet în 6 tablouri, muzica de E. Chabrier. Premiera, 5 mai 1950, la Londra, prezentat de către Sadler's Wells Ballet, în coregrafia lui Roland Petit. (P. C.)

ballad-opera (cuv. engl.) v. **operă.**

ballads (cuv. engl.) v. **anglaise.**

ballata v. **baladă (I, 1, 2)**

balta, joc* popular românesc, mixt, răspîndit în Cîmpia Dunării. Este o variantă de horă **(1)** (pe bătaie) și se joacă în cerc, cu brațele îndoite prinse în lanț. Are ritm binar*, melodie proprie, mișcare vioaie, cu pași bătuți în contratimp*, și încrucișați. În Oltenia poate fi întîlnit și în formație de linie, cu denumirea *ca-la-baltă*. (C.C.)

bandă (< ital. *banda* „ceată"; germ. *Bande*; engl. *band*) **I.** Termen ieșit din uz prin care se desemna orchestra*. Astăzi, termenul engl. se mai folosește pentru *Jazz-band**. În Transilvania și în Banat, desemnează o formație* pop., mai ales fanfara **(6). II.** În sec. 18, termenul **b.** indica adesea portativul* de patru linii folosit pentru notarea *cantus planus**-ului (v. și gregoriană, muzică). **III. b.** *de magnetofon**. (I. R.)

bandolă, instrument de coarde de presupusă origine extrem-orientală, cu aspect și sonoritate asemănătoare țiterei *. (I. R.)

bandoneon v. **armonică ; acordeon.**

bandură, instrument cu coarde de formă ovală, cu tastieră* scurtă. Produce sunetele prin ciupirea corzilor, în număr de pînă la 50. Este specific folclorului ucrainean. Acordajul **(I)** în registrul **(I)** grav se face în cvarte * și secunde*, iar în registrul acut, în succesiune diatonică* sau cromatică*. (L. B.)

bandurria, instrument popular spaniol înrudit cu bandura* ucraineană și cu mandolina*. (I. R.)

bangsi, (în Indonezia : *bangsil, bangsuli, gala*), flaut indo-javanez din bambus, cu șapte sau opt orificii. (I. R.)

bania v. **banjo.**

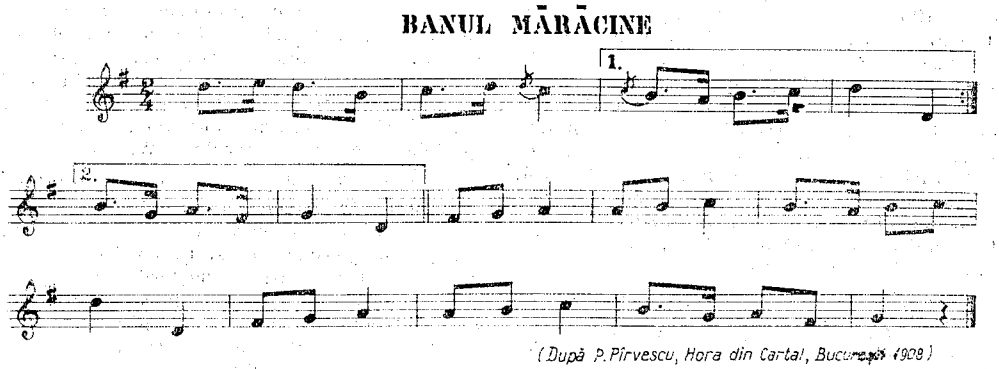
banjo, instrument al negrilor americani, adus de ei din Africa unde se numește *bania*. **B.** este un fel de chitară* cu gît lung și cu suprafața de rezonanță formată dintr-o membrană circulară de piele. Are 5—9 corzi. Notele se scriu cu o octavă* mai sus decît înălțimea reală. A fost folosit și în jazz *. (D. P.)

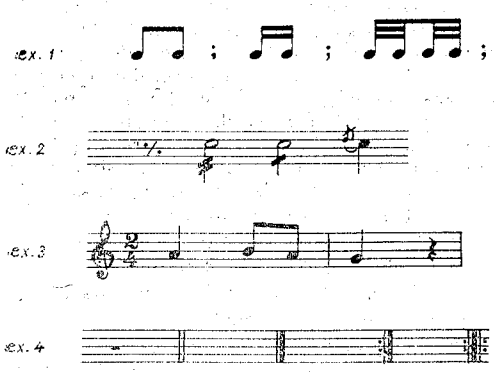
Banul Mărăcine, joc* popular, de origine cultă, introdus în saloanele și școlile din Transilvania pe la mijlocul sec. trecut și răspîndit apoi în toată țara. Aparține tipului de *călușer* ardelean*. Bărbătesc, în monom. Cuprinde de obicei 10—12 figuri de virtuozitate, în succesiune fixă. Conducătorul jocului execută fiecare figură înaintea celorlalți. Denumirea este pusă în legătură cu legenda popularizată de V. Alec-

andri despre eroul cu același nume. Melodia acestui joc aproape întotdeauna aceeași sau în variante ușor de identificat, este una dintre cele mai vechi melodii de dans ce au fost consemnate prin tabulaturile* sec. 16—17 (cea pentru laută* a lui Jan de Lublin și cea pentru orgă a lui Ion Căianu), fapt ce a favorizat cariera cultă și semicultă ulterioară a **B.** Melodia folc. a cunoscut o răspîndire mai largă decît teritoriul propriu-zis al țării (în zonele — precum Podhale poloneză — unde păstoritul și haiducia au fost îndeletniciri ale populațiilor de origine românească, ceea ce a și conferit melodiei denumiri ca: dans păstoresc sau dans haiducesc); caracteristicile sale intonaționale, mergînd pînă la identitatea frazelor * componente, pot fi recunoscute și în alte jocuri (călușerul, bătuta*) ale folc. românesc actual.

Bibliogr.: Ghircoiașiu, R., *Contribuții la istoria muzicii românești*, Buc., 1963, vol. 1, p. 193—216; Cosma, O. L., *Hronicul Muzicii românești*, Buc., 1973, vol. 1, p. 212—217.
(A. B.)

bară I. 1. Bucată de lemn lipită în interiorul instrumentelor de coarde, pentru a rezista presiunii călușului *. **B.** contribuie la egalizarea sunetului și la creșterea intensității lui **2.** Lamă metalică încrustată în tastieră * avînd rolul de a localiza sunetul pe coardă. **II. 1.** (în notație): **B.** *de legătură*, element grafic ce unește note * de aceeași valoare * (optimi *; șaisprezecimi * — **b.** *dublă;* treizecidoimi — **b.** *triplă)* apar-





Bară (II)

ținînd aceluiași grup. (ex. 1). **2. B.** *oblică*, element grafic folosit în diverse abreviații* muzicale (ex. 2). **3. B.** *de măsură*, linie verticală care indică pe portativ * începutul sau sfîrșitul măsurilor * (ex. 3). **4.** *Dublă* **b.**, semn ce indică fie separarea diviziunilor principale ale unor lucrări, fie încheierea. Cînd are în față două puncte, indică repetarea fragmentului astfel delimitat. (ex. 4). *Dubla* **b.** poate fi plasată și în interiorul măsurii. (I. R.)

barbecue (cuv. engl. ['ba: bakiu]) v. **jam-session.**

barbitos (barbiton), vechi instrument elin, de presupusă origine tracă. Asemănător *lyrei* *, numărul corzilor sale putea să ajungă pînă la 20. (I. R.)

barcarolă 1. Cîntec popular al gondolierilor venețieni. **2.** În muzica cultă, piesă asemănătoare romanței*. Inspirată din **b. (1),** are ritm caracteristic (6/8 sau 12/8) și o mișcare în general Andante. **B.** vocale sau instr. se întîlnesc la Donizetti, Auber, Offenbach, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Fauré ș.a. (I. R.)

bard (< celta veche, *bardos)* **1.** Poet și cîntăreț din țările celtice (Gallia, Irlanda, Cornwall, Țara Galilor, Scoția). Prezența lor e atestată încă din sec. 2 î.e.n. Ei alcătuiau, alături de preoții celților, druizii, pătura intelectualilor. Compuneau cîntece de laudă sau satirice pe care le cîntau la petreceri, întruniri sau în cerc restrîns. Se acompaniau la cruth*. În calitatea lor de critici ai acțiunilor publice și private, exercitau o mare influență morală asupra comunității. Au fost alungați din Gallia de către romani. De-a lungul ev. med., în insulele britanice (re-

giunile ocupate de celți), **b.** erau fie atașați curților princiare și nobiliare fie cîntăreți ambulanți. Repertoriul lor cuprindea, pe lîngă ode și satire, elegii, cîntece de dragoste, proverbe și balade *(saga)*. Erau istorici și genealogiști (și în această calitate activau pe lîngă mînăstiri). Erau organizați în confrerii pe districte și țineau întruniri anuale *(eisteddfod)*. Cîntăreți ai libertăților naționale, **b.** au fost persecutați de către englezi pe măsură ce aceștia cuceream ținuturile celtice (începînd din sec. 13). În vremea Renașterii*, deși numărul **b.** crește considerabil, poziția lor socială decade, ei devenind, în majoritatea cazurilor un fel de bufoni vagabonzi și turbulenți. Abia în sec. 19, artiștii romantici încearcă să reînvie tradiția bardică, cu care ocazie se reiau întrunirile anuale. Muzica **b.** medievali nu s-a păstrat. **2.** În zilele noastre, termenul desemnează metaforic pe poeții lirici în genere („bardul din Mircești").

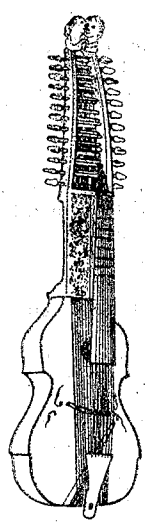
Bibliogr.: Walker, J. C., *Historical Memoirs of the Irish Bards*, 1786; de la Borde, C., *Essai sur les Bardes*, 3 vol., 1840; Borrow, C., *Celtic Bards, Chiefs and Kings*, Londra, 1928. Evans, W., *The Bards of the Isles Britain*, Anglesey 1930. (A. M.)

Barform (cuv. germ.) v. **lied; formă bar; Meistersinger; Minnesang.**

bariolaj (< fr. *bariolage)*, executarea rapidă a unei succesiuni de sunete, trecînd alternativ de la o coardă la alta. Efectul sonor este folosit de compozitori cu precădere în lucrările pentru violină*, în vederea obținerii unui colorit asemănător tremolo-ului. (G. M.)

bar(l)aboiul v. **mînioasa.**

bariton (< gr. βαρύς, „greu, grav" și τόνος „sunet") **I. 1.** Voce **(1)** bărbătească intermediară între tenor **(1)** și bas **(I, 1)**, cu registrul **(I)** $La_1 - la.$ Denumirea a apărut în sec. 17 cînd Viadana, apoi Praetorius, îl notează ca partidă* a 2-a de jos în corul pentru voci grave. Händel îl folosește în operă*; pentru frumusețea timbrului*, care îmbină noblețea și puterea basului cu strălucirea tenorului, începînd de la Mozart *(Don Giovanni)* este utilizat pentru marile roluri de caracter*. Scenic se conturează mai multe tipuri: **b.** *liric* — numit și *t.*-**b.** (fr.) *martin, basse-taille*, (germ.) *spiel-Baryton* — (Figaro, Papageno, Wolfram, Germont); **b.** *dramatic* sau *verdian* — (Rigoletto, Amonastro, Hans Sachs, Wozzek, Oedip) și **b.** *grav* (Wotan, Telramund). Baritoni români celebri: D. Popovici-Bayreuth, J. Athanasiu, P. Ștefănescu-Goangă, N. Herlea, D. Iordăchescu (E. Z.). **II. 1.** (ortografiat și **Baryton**). Tip din S Germaniei de *viola da gamba* * din sec. 17—18. Avea 6—7 coarde, întinse peste tastieră * (acordate în *Mi La re sol si mi*[1]), acționate cu ajutorul arcușului*, și 7 — 24 coarde simpatice*, întinse sub tastieră (acordate diatonic* sau cromatic*), Partida* era notată în cheia* *fa*, de *tenor* sau *sol*, după necesitate. Notele în cheia *sol* se citeau cu o octavă* mai jos. J. Haydn a compus cca 200 de lucrări pentru **b.** Echivalent it.: *viola di bardone (bordone)*. **2.** Eufoniu **(2)**. **III.** *Cheie de* **b.**, denumire a cheii de fa* de pe linia a treia a portativului* (W. D.)



Bariton (II, 1)

Baritonhorn (cuv. germ.) v. **eufoniu (2.)**

baroc (< fr. *baroque* „bizar, ciudat"; portugheză *barucco* = o perlă cu formă neregulată, asimetrică), perioadă în istoria artelor care este cuprinsă între sfîrșitul Renașterii* și mijlocul sec. 18. Termenul **b.** — îndeajuns de controversat — desemnează noul stil apărut în arta apusului și centrului Europei, care, îndepărtîndu-se de tradiția și echilibrul specific Renașterii, cultivă libertatea și grandoarea formelor, bogăția ornamentației, libertarea și fantezia exprimării. Acest stil, care a părut ciuda în raport cu regulile artistice stabilite anterior și de aceea a fost denumit poate, cu acest termen peiorativ, a însemnat însă pentru întreaga artă universală o nouă etapă de creare a unor opere originale, în care imaginația creatorilor își dezvăluie pe de-a-ntregul măsura bogăției, grandorii. În muzică, **b.** a însemnat de asemenea apariția unor forme* și genuri **(I. 1, 2)** noi, o mai mare libertate și inventivitate. **B.** reușește prima sinteză în cultura muzicală vocal-instr., turnînd în forme noi, superioare, atît experiența muzicii vocale (omofonia * liturgică a cîntecului gregorian*, cîntecul pop. și coralul* protestant) cît și experiența muzicii instr. pop. și culte. Valorificarea cuceririlor polifoniei* vocale și a înfloririi muzicii instr. dă **b.** aureola unei luminoase perioade din istoria artei sunetelor. Dacă vom considera periodizarea **b.** după M. Bukofzer, putem delimita trei momente în cadrul dat: a) faza de început, caracterizată prin înlocuirea încetul cu încetul a muzicii corale polif. cu omofonia cîntecului solistic. Importanța acordată acestei voci **(2)** superioare melodice, care iese în relief (făcînd totodată foarte inteligibil și expresiv textul literar pe care se bazâ), duce la apariția unor genuri și forme noi cum sînt opera*, oratoriul*, cantata* etc. În același timp se produce și o înflorire a muzicii instr., determinînd apariția unor noi forme și genuri ale acesteia: concertul*, *canzona* da sonar*, sonata*, suita* etc. În lucrările compozitorilor vremii (Monteverdi, Cesti, Cavali, Giovanni Gabrieli ș.a.) muzica dobîndește noi coordonate tehnice destinate a

sluji expresivității: discantul **(II)** devine solist, basul acompaniator nu se mai scrie decît cifrat*, armonia **(III)** capătă din ce în ce mai multă importanță, apare o ritmică (v. ritm) și o metrică (v. metru) variată, susținută de un tempo **(2)** corespunzător, se caută gradații și efecte orch., elemente de culoare și contrast; b) faza de mijloc a **b.** ce corespunde înfloririi muzicii de operă, baletului* de curte, opereibalet. Aici se înscriu cu creații reprezentative francezii Charpentier, Cambert, François Couperin, Lully, englezul Purcell. O înflorire deosebită cunoaște și muzica instr. reprezentată în Germania de Pachelbel, Schütz, Kuhnau, iar în Italia de Vivaldi, Vitali Alessandro și Domenico Scarlatti, Corelli. Acum încep să se contureze formele muzicale ciclice * *(sonata de camera, sonata da chiesa,* suita, concertul instr., *concerto grosso*)*, care au la bază construcția monotematică*, unitatea intonațională, la care se adaugă o bogată ornamentație a liniei melodice; c) ultima fază a **b.**, ce se desfășoară aproximativ între anii 1710—1750, desemnînd marea sinteză creatoare realizată de Händel și J. S. Bach. Acum se cristalizează și se teoretizează gîndirea muzicală bazată pe tonalitate **(1)**, sistemul tonal cu modurile* major* și minor*. Se sistematizează teoria* muzicală atît a polif. și a armoniei în cadrul sistemului tonal, în lucrările teoretice semnate de Rameau *(Tratatul de armonie)* și J. J. Fux *(Gradus ad Parnassum)*, dar mai ales practic — în cele două volume ale *Clavecinului bine temperat* de J. S. Bach. Aici se relevă noul tip de polif. bazat pe funcționalitatea* armonică. Tot acum se dezvoltă orchestra* ca un ansamblu de instr. care capătă independență și importanță, scriindu-se lucrări în genuri și forme specifice orch. În această epocă a **b.** muzica face un pas hotărîtor spre evoluția sa viitoare, prin care va depăși cadrul bisericesc și al saloanelor, laicizîndu-se, devenind treptat un bun al marelui public. (M. M.) ■ În muzica românească, **b.** se afirmă sub puternica acțiune de introducere a limbii române în muzica bis. prin rîvna psaltului Filotei Sîn Agăi Jipei, autorul *Psaltichiei rumânești*. Cîntările scrise .... „pre glasul românesc că iaste mai lesne și mai frumos ...", vădesc, în tropare,* condace*, stihiri* un stil melodic cu contururi riguroase, imprimînd o atitudine nobilă, senină, în care ornamentele și arabescurile purtînd turnuri specifice contribuie la accentuarea rezonanțelor baroce. Puternice rezonanțe baroce emană și melodiile orientale instr., monodice, notate de către Dimitrie Cantemir, renumit cunoscător al practicii și științei muzicale turcești. Cîntecul și jocul românesc devin sursă de inspirație și obiect al interesului compozitorilor și interpreților. Introducerea unor melodii românești în codice și valorificarea lor sub formă de citat în partituri probează nu numai valoarea lor artistică dar și debutul interferenței dintre arta orală a poporului și creația profesionistă, ceea ce conferă acesteia din urmă trăsături naționale distincte. Reprezentanții acestor tendințe au fost Ion Căianu, care a notat melodii românești în Codicele care-i poartă numele (1652—1671), și Daniel Speer care le valorifică în baletul *Musicalisch Türckischer Eulen-Spiegel* (1688). Compozitorii transilvăneni de formație barocă dau la iveală lucrări valoroase prezentînd o bogată paletă stilistică. Evident, numărul lor restrîns, adică al personalităților proeminente, nu favorizează o mare lărgire a evantaiului stilistic. Cu toate acesteia, Daniel Croner apare drept un marcant reprezentant al contrapunctului acționînd, anterior lui J. S. Bach, pentru cristalizarea formelor sale în muzica instr. Ion Căianu se situcază pe coordonatele monodiei acompaniate; unele excepții ce se pot întîlni în piesele sale nu infirmă regula generală. Între acești doi poli se află Gabriel Reilich, care oscilează stilistic, alăturînd în opusurile sale procedee polifonice și omofone. Formele și genurile cultivate de către compozitorii transilvăneni ai epocii baroce sînt: vocale — ca motetul*, aria*, dicta (cantata), și pasiunea*; instr. — ca fantezia*, toccata*, preludiul **(2)**, fuga* și dansul (bogat reprezentate în Codicele lui Căianu); teatrale — baletul, ilustrat de către Daniel Speer. *Musica nova*, slujită de compozitorii G. Reilich și D. Croner, inaugurează un stil inedit în peisajul componistic autohton impunînd maniera concertantă, momentul în care virtuozitatea vocală și îndeosebi instr. implică o tehnică superioară. Dintre creațiile acestor compozitori reținem în mod deosebit: *Noi concerte instrumentale; Vesperae brevissimae* și *Pădure spirituală și muzicală de flori și trandafiri* (vol. I și II) de Gabriel Reilich și *Tabulatura Fugarum, praeludiorum, Canzonarum, toccatarum et phantasiorum* și *Tabulatura fugarum et praeludiorum* de dr. Daniel Croner. (O. L. C)

Bibliogr.: Schering, A., *Geschichte des Oratoriums*, 1911; Kretschmar, H., *Geschichte der Oper*, 1919; Sachs, C., *Barokmusik*, Jahrbuch Peters, 1919; Gérold, Th., *L'Art du chant en France au 17 siècle*, Strasboug, 1921; Moser, H. J., *Die Zeitgrenzen des musikalischen Baroks*, Zf Mw. IV, 1921/1922; Riemann, H., *Handbuch der Musikgeschichte*, II, ²1922; Welles, E., *Renaissance und Barok*, Zf Mw. IX, 1928/1929; Blume, Fr., *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, 1925; Pirro, A., *Les clavecinistes*, Paris, 1925; Kroyer, Th., *Zwischen Renaissance und Barok*, Jahrbuch Peters, 1929; Schering, A., *Geschichte des instrumental-Konzertes*, ²1927; Haas, R., *Musik des Baroks, Handb. der Mw.* 1928; Flemming, W., *Oper und Oratorio im Barok*, 1933; Rolland, R., *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, ²1936; Klerxe S., *Le Baroque et la musique*, Bruxelles, 1948; Ghisi, F., *Alle fonti della monodia*, Milano, 1940; Bukofzer, M., *Music in the Baroque Era*, New York, 1947; Breazul, G., *La bicentenarul nașterii lui W. A. Mozart*, Buc., Uniunea Compozitorilor, 1957; Toduță, S., *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, Vol. I., Buc., 1969; Barbu-Bucur, S., *Monumente muzicale. Filotei Sîn Agăi Jipei*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VI, Buc., 1970; Eisikovits, M., *Polifonia Barocului*, Buc., 1970; Cosma, O. L., *Hronicul muzicii românești*, vol. I, Buc., 1973; Mocanu, Vasile, *Ion Căian*, Buc., 1973; Popescu-Judetz, Eugenia, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii*, Buc., 1973; Bughici, D., *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Buc., 1978.

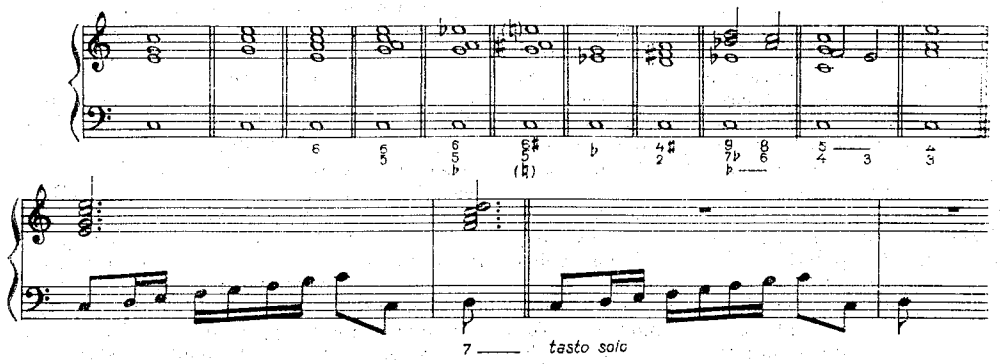
barrée (cuv. fr.), termen care se referă la *chitară** și *lăută**, desemnînd reducerea simultană a vibrațiilor de pe lungimea unei corzi sau a mai multora, prin trecerea cu degetul arătător peste ele. (*D. P.*)

barrel-organ (cuv. engl.)v. **mecanice, instrumente.**

Baryton (cuv. germ.) v. **bariton (II, 2)**

bas (it. *basso*: fr. *basse*; germ. *Bass*; engl. *bass*) **I. 1.** Vocea **(1)** bărbătească cea mai gravă. În cor*, are un ambitus* cuprins între *Fa (mi) — re'*, iar ca voce solistică (operă*, oratoriu*) unul cuprins între *Sol — fa'* (**b.** *înalt*, it. *basso cantante*; fr. *basse-taille* sau *Do-re'* (**b.** *grav*, it. *basso profondo*; fr. *basse-contre, basse-noble*). În corurile rusești, există, în partida* bașilor, 1—2 **b.** *pedaliști*, voci încă mai grave decît cele obișnuite, utilizate numai pentru marcarea fundamentalei* acordului* la unele cadențe **(1)** (v. pedală **(4)**). După caracter, vocile de operă se împart în **b.** *serios* (it. *serioso*) și **b.** *buf* (it. *buffo*), fără ca aceste distincții, inclusiv cele de întindere, să fie atît de categorice ca în cazul vocilor înalte de sopran **(1)** sau de tenor **(1)** (ex. **b.** înalt poate fi confundat și chiar asimilat cu baritonul **(I.1)**). **2.** Instr. cu sunetul cel mai grav într-o anumită categorie (familie) de instr., ce corespunde aproximativ vocii de **b(1)** (ex. trp. **b.**, cl.-**b**). Pentru unele instr. vechi, adj. **b.** precede numele propriu-zis al instr. (ex. *basse de cromorne**, *basse de viole* etc.). **II.** Grupul de instr. (it. *bassi*) cărora în partitură* le este conferită partida cea mai gravă; în acest sens, violoncelul* se numea în trecut **b.**, termen întrebuințat încă și astăzi pentru contrabas* inclusiv în folc. românesc; în fanfară **(6)**, prin **b.** *de armonie* se înțeleg instr. grave fag, trb., tubă*, bombardon*. **III. 1.** Partea (cea mai) gravă a unei structuri polif. sau arm. Vocea **(2)** gravă a unei astfel de structuri, „partea unde domină sunetul fundamental" (Rameau). ■ În lucrările polif. vocale, începînd cu anul 1450 (cele mai vechi reguli, privind partida de **b.**, la Guilelamus Monachus), denumirea de *bassus* (expresia lat. „adînc, grav", circulă încă din sec. 7) revine unei voci pe care o deținea anterior contratenorul*, care a început să se divizeze în *contratenor altus* și *contratenor bassus* (sau simplu *bassus*, fr. *basse-contre*). În madrigalele* unui Giovanni da Cascia se întîlnesc deja adevărate partide de **b.** ■ Apariția monodiei* acompaniate și dezvoltarea formelor instr. dau un contur tot mai precis **b.**, care va deveni și vocea de sprijin (de unde și asimilarea etimonului lat. *basis*, „fundament" în armonie **(III, 2)**. V.: **B.** *cifrat*; **b.** *continuu*. **2. B.** *fundamental* (fr. *basse fondamentale*). În teoria lui Rameau, succesiunea unor **b.** reali sau imaginari, ca bază a acordurilor* care și prin răsturnare* procură starea directă a trisonului (ce poate fi numai perfect sau cu septimă). Nu se confundă cu **b.** cifrat. V. armonie **(III, 2)**. **IV.** *Cheie de* **b.**, denumirea cheii* de *fa** de pe linia a patra a portativului*. (G. F).

bas cifrat (it. *basso cifrato*; engl. *figured-bass*; fr. *basse chiffrée, basse figurée*; germ. *bezifferter Bass*), notarea caracteristică a basului continuu* care constă din partida* de bas **(III,1)** precum și din cifre și semne convenționale scrise sub notele acesteia (sau deasupra lor), acest cifraj* simbolizînd contextul armonic, real sau virtual, al notei respective. În cazul interpretării **b.** pe un instr. cu claviatură* (orgă, clavecin etc.), exclusiv, sau alături de instr. melodic de registru **(I)** grav (v. cel, fag. etc.), instrumentistul execută, în general, cu mîna stîngă notele basului iar cu dreapta armoniile aferente. Regulile de conducere a vocilor **(2)**, de dublare a notelor etc. se aplică în practica **b.** cu oarecari licențe. Lipsa cifrajului desemnează un trison diatonic* bazat pe nota respectivă, în orice poziție, cifrele arabe 2, 3, 4 etc. secunda*, terța*, cvarta* etc. basului, în orice transpoziție* de octavă*, fiecare dintre acestea putînd fi alterată prin semnele ♯ ♭ și ♮. Alterația* izolată se referă la terța acordului*. 8 este o indicație subînțeleasă: ori de cîte ori este cazul, nota de bas se dublează cu octava; la 6 și $\frac{6}{5}$ se subînțelege terța, la $\frac{4}{3}$ și $\frac{4}{2}$, sexta. Linia orizontală indică păstrarea



Bas cifrat

armoniei sau a elementelor ei. La indicația *tasto solo**, instr. acordic încetează a mai cînta, instr. melodic de registru grav rămînînd singurul executant al basului continuu. (Vezi fig.). **B.** oferă interpreților multiple posibilități de realizare a armoniilor, în funcție de stilul de epocă și de caracterul lucrării respective, de instr. ayute la dispoziție, mărimea ansamblului executant, condițiile acustice etc., de aceea realizarea lui *ex tempore*, adecvată condițiilor momentane, se impune ca o necesitate obiectivă, iar realizările tipărite în edițiile mai recente ale muzicii din epoca basului continuu nu au decît valoarea unor propuneri. **B.** a dispărut din practica componistică spre mijlocul sec. 18, perpetuîndu-se după aceea doar în lucrări cu caracter religios (în mise* de Haydn, Mozart, Schubert). Elementele sale s-au integrat, mai mult sau mai puțin modificate, în mai toate metodele de cercetare și predare a armoniei **(III.2)** clasice.

Bibliogr.: Eggebrecht, Hans Heinrich, *Arten des Generalbasses in frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, în: *Archiv für Musikwissenschaft*, nr. 2, 1957. (Fr. L.)

bas continuu (it. *basso continuo;* fr. *basse continue;* germ. *Generalbass;* engl. *thorough-bass*), partida* basului **(III,1)** instrumental în muzica perioadei 1600—1750 (cu excepția compozițiilor destinate interpretării la un singur instrument), adjectivul *continuu* exprimînd importanța primordială ce s-a atribuit în această perioadă basului ca fundament al armoniei*, și al muzicii însăși, precum și importanța instrumentistului care îl interpretează ca promotor al ansamblului*. Majoritatea autorilor cuprind în definiție și cifrajul* precum și practica de a completa basul cu armonii improvizate, asimilînd astfel **b.** cu basul cifrat*, or, în practica muzicală a epocii s-a notat adesea fără cifre, iar în muzica de cameră interpretarea lui de către un instr. melodic de registru **(I)** grav (deci fără a se cînta și armoniile complementare) a fost acceptată drept o soluție echivalentă. Limitele perioadei, supranumită de unii autori chiar epoca **b.** (germ. *Generalbasszeitalter*) se îndică în definiție, desigur, doar orientativ. Începuturile perioadei se întrepătrund cu practica it. de acompaniere a muzicii vocale polif. cu un *basso per organo* sau *basso seguente* (sec. 16); în muzica destinată cultului religios, s-a făcut uz de **b.** pînă și în compozițiile create în prima jumătate a sec. 19. (mise de Haydn, Mozart, Schubert). Abrev. (în partiturile* epocii) *b.c.* (Fr. L.)

bass (cuv. engl.) v. **bas; contrabas.**

bassanello (cuv. it.) **1.** Instrument cu ancie* dublă, din sec. 17, înrudit cu fagotul*, construit în trei mărimi: discant, t. și b. **2.** Registru **(II,2)** cu limbi metalice (4') la orgile din ev. med. (W. D.)

basse continue (conf. fr.) v. **bas continuu.**

basse contrainte (cuv. fr.) v. **ostinato.**

basse-contre (cuv. fr.) v. **bas(I)**; **voce(1)**

basse-danse (cuv. fr. [bas-dãns]) „dans grav"), dans* practicat în sec. 14—16, în măsură binară*, de caracter grav și solemn. Originea sa este controversată; se pare că își trage numele de la faptul că se dansa fără sărituri, cu picioarele foarte puțin desprinse de sol. De obicei, **b.** constau (în sec. 16) dintr-un *branle** reluat de cîteva ori, încheiat cu un *tourdion* (variantă a gagliardei*). (P. C).

basse de cromorne (cuv. fr. [bas dö cromorn]), denumire a fagotului* în evul mediu.

basse de viole (cuv. fr.) v. **viola da gamba.**

basse de viole d'amour (cuv. fr.) v. **viola bastarda.**

basse-noble (cuv. fr.) v. **bas (I).**

basse-taille (cuv. fr.) v. **bariton (I, 1); bas (I); voce (1).**

Bassethorn v. **corno di bassetto.**

Bassett v. **bassetto.**

bassetto (cuv. it.; germ. *Bassett*), instrument, cordofon, de forma contrabasului*, din sec. 18—19, acționat cu ajutorul arcușului*. De mărime intermediară între v. cel și c. bas, **b.** avea inițial 5, mai tîrziu 4 coarde (acordate în *Sol re la mi*[1]). Instr., utilizat pentru lucrări camerale, transpunea* cu o octavă* în jos. Sin. it. *basso di camera, cellone.* (W. D.)

basso (cuv. it.) v. **bas.**

Basso Alberti (< numele compozitorului it. Domenico Alberti), acompaniament* uniform, practicat la instrumentele cu claviatură*, constînd din acorduri desfăcute. (G. F.)

basso continuo (cuv. it.) v. **bas continuu.**

basso di camera v. **bassetto.**

basso ostinato (cuv. it) v. **ostinato.**

basso per organo (cuv. it.) v. **bas continuu.**

basso seguente (cuv. it.) v. **bas continuu.**

bassus (cuv. lat. „jos", „grav") v. **bas (III,1); contralto voce (2).**

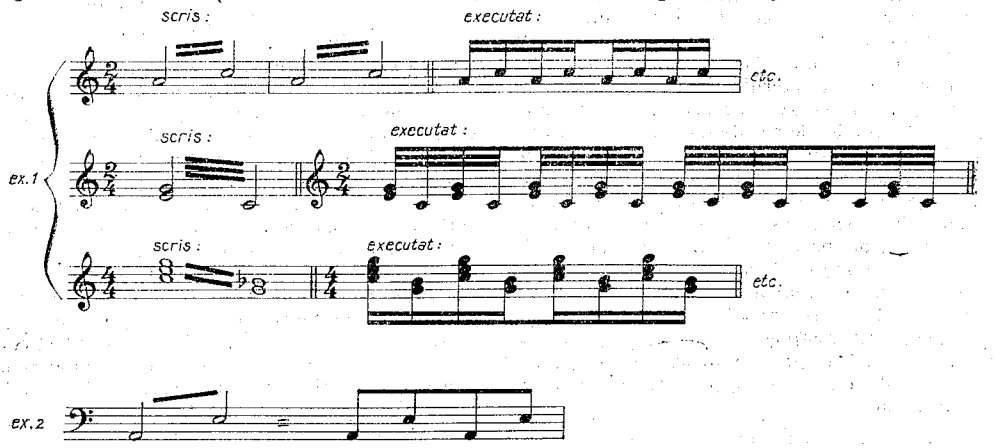
Basso Alberti

Basszink (cuv. germ) v. **cornet.**

Bastardviole v. **viola bastarda.**

baterie 1. Grupul instrumentelor de percuție* într-o orchestră; prin **b.** *de jazz* se înțelege un ansamblu instr. de percuție specific genului, la care cîntă un singur instrumentist. Ea este formată în special din instr. cu membrană (tobă mare* cu pedală **(1)**, tobă mică*, bongos*, tom-tom*-uri etc.) și tipuri variate de talgere*; numărul instr. între **b.** de jazz, variază de la o

formație la alta (A. P.). **2.** (învechit). Termen ce indică executarea la instr. cu claviatură* a unor figuri în staccato* (ex. acorduri desfăcute;



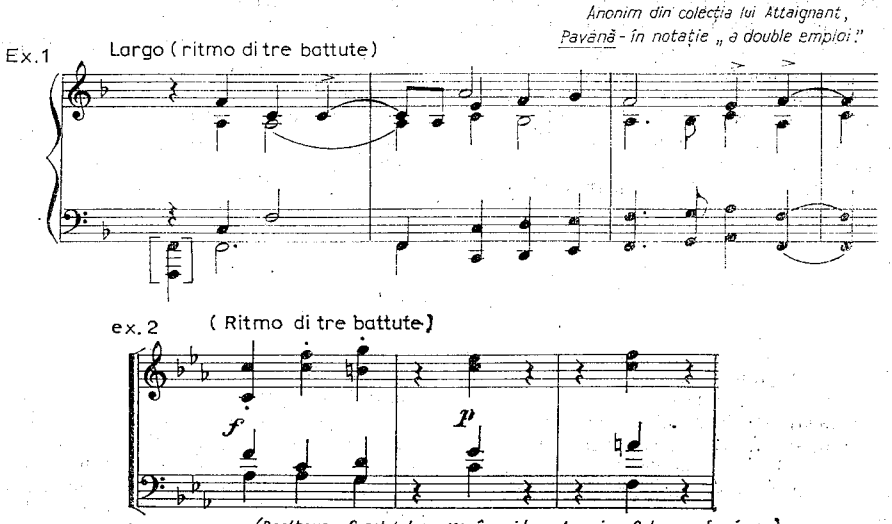
Baterie (3)

*Basso Alberti**). **3.** Tremolo* în legato*, la instr. cu claviatură (dar și la instr. cu coarde și arcuș sau la fl.), efectuat la diferite intervale sau constînd din alternarea unor elemente armonice (ex. 1); cînd apare în bas, **b.** indică desfacerea melodică a intervalului (porecla germ. : *Brillenbässe*, „bași în formă de ochelari") (ex. 2). (D. U.)

battaglia (cuv. it. [batália], „luptă"; fr. *bataille)*, gen de muzică programatică* care uzează de efecte vocale sau instrumentale în scopul descrierii, adesea exterioare, a unei scene războinice. Originile ei pot fi identificate în muzica elină pentru aulos* *(Lupta dintre Apollo și Piton* -v. și aulodie). Lucrări renumite cunoscute sub acest nume aparțin Renașterii* tîrzii : Jannequin *(La guerre*, chanson* în care se înfățișează bătălia de la Marignano), Monteverdi *(Il Combatimento di Tancredo e Clorinda)*. În operă*, de la Händel la Wagner, precum și în muzica instr. (J. Kuhnau, Sonata din ciclul *Biblische Historien*, care descrie lupta dintre David și Goliath) sau în muzica simf. cu program (Beethoven, *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*, Ceaikovski, *Uvertura 1812*, Șostakovici, *Simfonia a VIII)* se întîlnesc momente asemănătoare unei **b.** (G. F.)

battements (cuv. fr.) v. **bătăi.**

battuta (cuv. it. „măsură"), termen implicat în expresiile care desemnează situații de abatere



(Beethoven, Cvartetul op. 127 în mi bemol major, Scherzando vivace)

Battuta

sau de revenire la o succesiune metrică* și de tempo **(2)** riguroase: *a battuta*; in ritmo di una battuta,* concentrarea unei măsuri* într-o singură mișcare în cadrul tactării*, procedeu utilizat în tempo-urile rapide; *ritmo di tre (quattro) battute,* cuprinderea temporară a discursului într-o unitate ritmică (ex. 1) sau motivică (ex. 2) de trei, respectiv patru măsuri. V. *hemiolă* **(2)** (C. A. B.)

Bauernleier (cuv. germ). v. **chironda.**

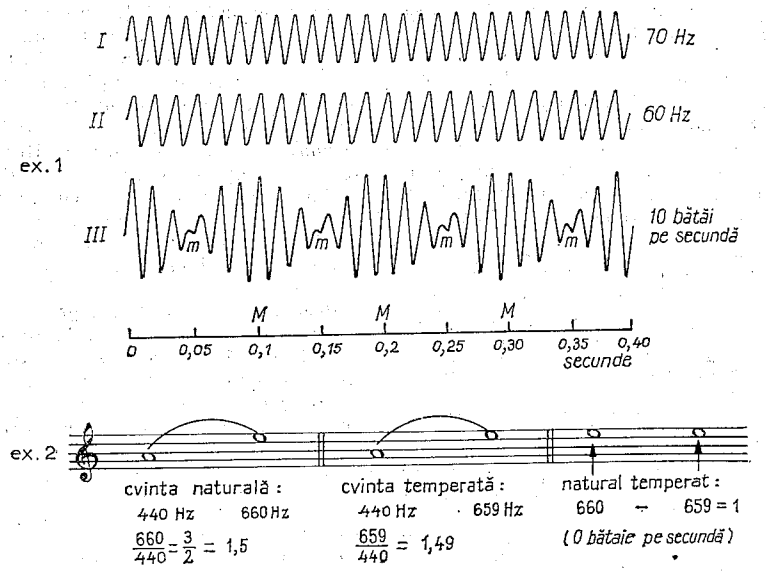
băluța, joc* popular românesc răspîndit în sudul Munteniei (jud. Ilfov, Teleorman). Este o variantă în horă **(1)** (iute) și se joacă în cerc cu brațele îndoite prinse în lanț. Are ritm binar*, melodie proprie, mișcare rapidă cu pași alergați și bătăi în podea. (C. C.)

bărbătescul 1. Joc* popular românesc, de bărbați, din Maramureș. Se joacă în formație de cerc în monom sau cu brațele prinse în lanț. Are ritm sincopat, mișcarea energică, cu pași tropotiți executați în continuă deplasare în sensul invers rotirii acelor de ceasornic, combinați cu bătăi din palme și sărituri cu bătaia călcîielor în aer. **2. B.** *în jurul mesii,* joc ritual, din ceremonialul nupțial, la primirea miresii în casa mirelui. Se joacă de către bărbați care ocolesc masa de trei ori în sensul rotirii acelor de ceasornic. În acest timp druștele (prietenele apropiate ale miresii) strigă versuri legate de eveniment și aruncă grîu peste ei. (C. C.)

bărbuncul (ucr. *verbunk;* mag. *verbuncos;* < germ. *Werbung* „recrutare"), joc* popular românesc (ostășesc) răspîndit în Transilvania. **B.** a luat ființă și s-a dezvoltat în cadrul cereremoniilor de recrutare, cu joc, în armata austro-ungară, ceremonii inițiate în timpul domniei Mariei-Tereza (a doua jumătate a sec. 18). Astăzi este un joc obișnuit în satele din bazinul rîului Someș. Face parte din categoria jocurilor feciorești*. Are ritm binar*, accentuat pe fiecare timp*, mișcări energice cu amplitudine mare, ceea ce dă dansului un caracter milităresc, iar viteza de execuție ajunge pînă la M. M. ♩ = = 140. V. *arcanul.* (C. C.)

bătaie, termen în teoria* muzicii substituit în limbajul muzicologic actual prin timp **(2),** în cele două accepțiuni: a) unitate metrică* și b) mișcare a mîinii corespunzătoare unei unități metrice. *A bate măsura,* a indica prin mișcări convenționale ale mîinii numărul timpilor dintr-o măsură*, tactare*. V. *battuta.* (C. A. B.)

bătăi (acustice) (fr. *battements;* it. *battimenti;* germ. *Schwebungen,* engl. *beats),* alternări regulate ale tăriei sunetului care rezultă din interferența (suprapunerea, compunerea) a două sunete de frecvență* puțin diferită și de amplitudine* egală (sau aproape egală). O imagine plastică a fenomenului **b.** se poate avea suprapunînd undele *1* și *2* din fig. 1. Însumarea lor, adică a elongațiilor (v.sunet) moment cu moment,



Bătăi

creează unda *3,* rezultanta undelor *1* și *2,* care are amplitudine regulat variabilă, între maximele *M* și minimele *m.* Este un caz de așa-numită „modulație de amplitudine". Existența maximelor și a minimelor produce senzația unor pulsații, a unor „valuri" sonore periodice. Fiecare maxim al undei *3* dă naștere la o **b.** Nu-

mărul acestora pe s. este egal cu diferența dintre frecvențele sunetelor *1* și *2* pe fig. 1 70—60 — — 10) ■ Fenomenul **b.** are diferite utilizări în muzică (acordarea* tuburilor de orgă*, a anciilor* de armoniu* sau a coardelor* de pian; producerea unor efecte speciale etc.). Cînd un sunet este produs de 2 sau 3 coarde (cazul pianului), unisonul* perfect al fiecărui grup de coarde se obține atunci cînd coardele fiecărui grup nu produc **b.**, ceea ce se controlează ușor cu urechea. La orgă, la pian sau la armoniu, cvintele* perfecte fiind temperate*, se acordează la o valoare ceva mai mică decît aceea a cvintelor perfecte naturale* respective. (Ex. începînd acordarea cu sunetul *la* = 440 Hz al diapazonului **(5)**, prima cvintă perfectă superioară va trebui să corespundă raportului de frecvențe $\frac{659}{440}$ = 1,49, iar nu raportului $\frac{660}{440} = \frac{3}{2}$ = 1,5 din gama* naturală (fig. 2). Trebuie deci ca între *mi* natural și *mi* temperat să se audă o **b.** pe s. (660—659=1). În alte octave* ale pianului, cvintele „bat" cu alte valori). La orgă, în registrul **(II,1)** *unda maris* „valul mării", o tastă* comandă două tuburi puțin dezacordate, care produc 6—8 **b.** pe s. ceea ce face să se audă un sunet ondulant, ușor tremurat. ■ Fenomenul **b.** a fost invocat de Helmholtz pentru elaborarea teoriei sale asupra genezei fizice a consonanței* și a disonanței*. Explicația mecanismului **b.** se bazează pe faptul că un sunet, chiar simplu, (fără armonice*) excită nu o singură fibră (rezonator auricular) din urechea internă, ci un grup de fibre apropiate, printre care există una care îndeplinește condiția de maximă rezonanță*. V. *auz* **(I,1)**.

Bibliogr.: Blaserna, P., și Helmholtz, H., *Le Son et la Musique*, Paris, 1892; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, [3]1921 ([1]1891); Bongiovanni, L. E., *L'accordatura dei pianoforti*, Torino, 1908; Lavignac, A., *La musique et les musiciens*, Paris, 1925; Bianu, V. V., *Acustică* (în „Curs de fizică generală", Buc., 1934); Krasilnikov, V. A., *Unde sonore în aer, în apă și în solide* (trad. din lb. rus.), Buc., 1957; Best, H., și Taylor, N. B., *Bazele fiziologice ale practicii medicale* (trad. din lb. engl., cap. 77—79, *Urechea, sunetul și senzațiile auditive*), Buc., 1958; Bădărău, Eug., și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961, (D. U.)

desemnînd doar existența în acestea a unor bătăi cu piciorul pe podea sau cu palma pe picior. Se întîlnește această denumire la jocuri solistice, în monom, în perechi, în cerc închis etc. Ca exemplu istoric citățm **b.** *călușerilor*, pusă în circulație pe cale cultă în Transilvania, în cursul sec. 19. (A. B.)

b.c. v. **bas continuu.**

beat (cuv. engl. [bi:t], „bătaie") **1.** Timp **(I, 2)**, **2.** (în jazz) timp **(I.2)** și, respectiv, marcarea acestuia de către secția ritmică. În jazzul primitiv, se accentuau, în măsura* de 4/4, timpii unu și trei (expresia *two-***b.**); în epoca swing* se accentuau toți patru timpii (expresia *four-***b.**); în muzica comercială (**b.** *-music*) și *Rock and Roll** se accentuează puternic timpii slabi (doi și patru). Impropriu folosit ca sin. al lui *swing*. (M. B.)

beats (cuv. engl.) v. **bătăi.**

bebizație numele sistemului de solmizație* conceput de D. Hitzler (*Newe Musica*, 1628). În virtutea acestui sistem, treptele se numeau Ia, Be, Ce, De, mE, Fe, Ge. Sunetele cromatice erau indicate prin înlocuirea vocalei *e* cu vocala *i*. **B.** n-a avut răspîndire, fiind acum complet ieșită din uz.

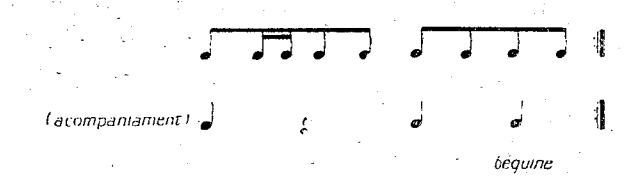
Bebung v. **balancement.**

becar (< fr. veche *b carré*, „b pătrat") **1.** Semn care, plasat în fața notei*, indică anularea unei alterații* (accidentale sau constitutive) fie suitoare fie coboritoare (♮). Într-o ortografie mai veche, dublele alterații se anulau prin dubli **b.** (♮♮). **B.** își trage denumirea de la forma specifică a literei b (♭) (lat. *b quadratum* sau *b durum*) prin care, în notația literală (sec. 10), se indica sunetul *si* natural. **2.** (ieșit din uz) major* (despre tonalități). Echiv.: engl. *natural*; it. *bequardo*; fr. *b écarre*; germ. *Auflöser* sau *Auflösungszeichen*; sp. *becuadro*. V. *armură*; *alterații*; *b*; *bemol*; *diez*; *dur*; *solmizație*. (A. M.)

Becken (cuv. gesm.) v. **talgere.**

bedon (cuv. fr. [bœdõ]) **1.** În sec. 15 — 17, o tobă mare* *(grosse caise)*. **2. B.** *de Biscaye*, sin. *tambour de Basque*. (v. tamburină). (D. P.)

béguine 1. Specie de rumbă*-bolero*, de origine sud-americană (cubaneză), în tempo



Béguine **(2)** (formula ritmică)

bătrînescu v. **lunceanul.**

bătuta, nume dat în diverse părți ale țării unor jocuri* fără legătură tipologică între ele,

(2) lent și cu caracter melancolic (ex. celebru, *La Paloma* de Yradier, compusă în sec. 19). **2.** Dans originar din Insula Martinica (venit

în Europa în 1930), în tempo **(2)** rapid, cu un ritm* și acompaniament* caracteristic (ex.). **B.** actuală se axează pe un tempo intermediar între **b (1)** și **b(2)**. (G. F.)

bel, unitate logaritmică pentru măsurarea raporturilor comparative de intensitate **(1)** și presiune sonoră, numită astfel după numele fizicianului american de origine scoțiană Alexander Graham *Bell* (1847—1922), inventatorul telefonului (1876). Simbolul acestei unități este *B*, iar în practica modernă, mai cu seamă în electronică, se preferă, pentru mai multă precizie, submultiplul numit *decibel* și având simbolul *dB*. În virtutea aplicării *legii Weber-Fechner*, potrivit căreia senzația fiziologică de intensitate variază aproape proporțional cu logaritmul* presiunii sonore, orice senzație fiziologică de intensitate este exprimabilă într-un număr de *dB* egal cu log. zecimal al raportului dintre intensitatea unui sunet și o intensitate standard corespunzătoare pragului de audibilitate al unui sunet pur cu frecvență de 1000 Hz. Astfel, notînd intensitatea standard cu *Is*, cea comparativă cu *Ic* și senzația fiziologică cu *Sf*, se obține:

$$Sf = 10 \cdot \lg \frac{Is}{Ic} = 10 \text{ dB}$$

V.: *acustică; auz; ton; son* **(2)**.

Bibliogr.: Eimert, H., *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Regensburg, 1973; Buican G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958 (I. H.)

bel-canto (cuv. it. „cîntare frumoasă"), denumire dată, în sec. 19, artei vocale italiene eminamente operistice. Dezvoltată odată cu opera*, această artă cerea, prin analogie cu practica instr., extrema egalitate și mobilitate a vocii **(1)** și o fină cultură a sunetului. Esența **b.** constă în virtuozitatea și abundența ornamentării* liniei melodice ca și în libertatea de a improviza*, ce era acordată cîntărețului. Atinge maximum de dezvoltare în sec. 17 — 18 și joacă mare rol în istoria muzicii. În sec. 19 noile cerințe ale operei romantice (intensitatea expresiei, forță dramatică, volumul vocal etc.) duc la dispariția **b.** clasic. Astăzi, prin **b.** se înțelege școala vocală it. în general. V. *canto; operă, voce.*

Bibliogr.: Machabey, A., *Le Bel-canto*, Paris, 1948; Ulrich, B., *Die altitalienische Gesangsmethode*, Leipzig, 1933; Goldschmidt, H., *Die italienische Gesangsmethode des 17. Jh. und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Berlin, 1890. (E. Z.)

bells (cuv. engl.), **clopote.**

bemol (< lat. *b molle*, „b neted, rotund") **1.** Semn grafic care, plasat în fața notei*, sau la cheie* (v. *armură*) indică coborîrea sunetului cu un semiton* cromatic* (♭). **B.** se poate dubla *(dublu* **b.** ♭♭), sunetul fiind coborît astfel cu două semitonuri cromatice. Denumirea **b.** provine de la forma specifică a literei *b* (♭, lat *b rotundum* sau *b molle)* prin care, în notația literală (sec. 10) se indica sunetul *si* coborît cu un semiton. Pînă în sec. 18, **b.** se folosea în notație și pentru a anula diezul*. (v. *bas cifrat; becar).* **2.** (ieșit din uz) minor* (despre tonalități). Echiv.: engl. *flat*; fr. *bémol*; it. *bemolle*; germ. *Be*; sp. *bemol*. V. *alterație; b; dur; solmizație.* (A.M.)

Benedictus v. **Sanctus.**

berbecii 1. Grup de bărbați din alaiul mascaților din cadrul obiceiurilor de Anul Nou, întîlnit în jud. Iași. Sînt costumați în blănuri de oaie, avînd pe cap măști împodobite cu coarne de berbec. Au un joc* specific cu melodie proprie. **2.** Obicei din Banat (Caraș-Severin), practicat în cadrul sărbătorilor agrare de primăvară. Grupuri de tineri mascați în blănuri de berbeci cu tălăngi și clopoței execută, sub conducerea unui „cioban" (mascat și el), diferite figuri grotești. (C. C.)

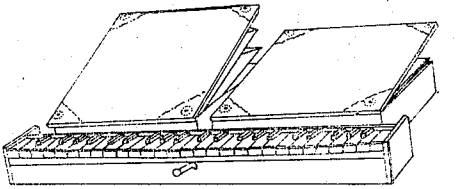
berceuse, (cuv. fr. [bersœz] „cîntec de leagăn"), piesă instrumentală de caracter*. Exemple celebre: **b.** de Mozart, Chopin; **b.** Mariei din actul I al operei *Wozzeck* de Berg. Echiv. germ.: *Wiegenlied;* engl.: *lullaby*. V. *cîntec* **(I, 2)**. (I. R.)

bergamască (< ital. *bergamasca* de la Bergamo), cîntec de dans italienesc întîlnit în lucrările vocale și instrumentale ale sec. 16 și 17. În general, pe un motiv* al basului continuu* se improvizau* diverse melodii dansante (v. lucrări de Praetorius, Frescobaldi, Scheidt s.a.). J. S Bach a introdus **b.** în *Goldberg — Variationen*). În sec. 19, **b.** a devenit un fel de tarantelă* rapidă (în 6/8, cu accent pe al patrulea timp **(I, 2)**. (I. R.)

bergeretă (< fr. *bergerette)*, mică arie* cu subiect și aspect ușor, bucolic. La origina sa se află un gen de dans pop. fr. din sec. 16. Voga maximă a **b.** a marcat-o sec. 18. (I. R.)

besté (cuv. tc.) v. **peșrev; taksîm.**

Bibelregal (germ. *Bibel* „biblie", „carte"; engl. *bibleregal* /bailbrigel/), tip de orgă* miniaturală, cu claviatură*, din sec. 16—17. Tuburile



Bibelregal

erau labiale sau cu limbi metalice, adeseori combinate. Suflul necesar sunetului se producea cu ajutorul a două foale mici. **B.** avea extinderea între *do — la*^{1}. Închis, avea forma unei biblii mai mari, de unde și denumirea. V. *pozitiv; regal.* (W. D.)

bici, instrument de percuție autofon, format din două plăci de lemn suprapuse, fiecare cu o

lungime de 45 cm, legate între ele cu o balama. Pe cele două plăci sînt fixate cîte o curea de piele, în care se introduc degetele. Izbite una de alta, plăcile produc un zgomot sec, asemănător cu pocnetul **b.** (de unde și denumirea instr.). Echiv.: it. *frusta;* engl. *slap stick;* fr. *fouet;* germ. *Peitscheknall* (A. P.)

bicinium (cuv. lat.), compoziție la două voci **(2)**, vocală sau instrumentală, cultivată în sec. 15—16 mai ales în Germania și în Flandra. O cunoscută colecție a fost alcătuită de Gr. Rhau (Rhaw): *Bicinia Gallica, Latina, Germanica* (Wittenberg 1545); la Nürnberg, apare în 1549 o altă colecție, intitulată cu un termen gr. latinizat: *Diphona amoena et florida* de Gr. Rotenbucher. ■ În sec. 17, desemnează o compoziție instr. la două voci, pentru două instr. melodice, dar și pentru orgă, care mai tîrziu va deveni sin. cu duo*; din punct de vedere al țesăturii polif., **b.** poate însemna și o structură determinată bi-vocală, sens în care a fost reactualizată în sec. 20, fie pe linie componistică (E. Pepping a scris în 1955 trei vol. de **b.** vocale) fie pe linie analitică (S. Toduță). ■ Prin analogie, compozițiile pentru trei voci erau desemnate uneori prin titlul de *tricinium* (ex. *Tricinia Latina, Germanica, Brabantica et Gallica,* de același Rhau — Wittenberg, 1542). (G. F.)

bicord, bicordie (< lat. *bis* „de două ori" și *corda* „coardă", „sunet"), sistem prepentatonic (v. pentatonică) format din două sunete alăturate. Face parte din sistemele oligocordice*. V. *biton (bitonie).* (A. M.)

bifara (cuv. it. < lat. *bifarius,* „dublu"), registru **(II, 1)** de orgă* cu timbru* de flaut*. Sunetul este ușor tremurat din cauza construcției speciale a tuburilor din lemn, cu cîte două deschizături fiecare. Sin. it. *bifra; flauto doppio; filomela; piffara; piffero.* Echiv. germ. *Duiflöte.* (A. M.)

big-band (cuv. engl.) v. **orchestră.**

binar, ă (< lat. *binarius,* „dublu"), compus din două unități. *Valoare* **b.**, valoare* ce se poate împărți în două subdiviziuni (nota* întreagă în doime*, doimea în pătrime* etc.). *Metru* **b.**, unitate metrică cuprinzînd doi timpi **(I, 2)**. *Formă* **b.**, formă compusă din două secțiuni („A", „B") aflate în relație antecedent*-consecvent*. Mersul tonal este T—D (fie simplă cadență **(1)**, fie modulație* în tonalitatea **(2)** dominantei*) și D—T. Materialul tematic al celor două secțiuni este înrudit. Uneori A este reluat (mai ales parțial) la sfîrșit. Această formă se întîlnește în forma de lied* (arii, dansuri), în sonata* monotematică. V. *diviziune* **(1)**, *formă; metru; ternar.* (A. M.)

bis (cuv. lat. „de două ori") **1.** Termen prin care se indică interpretului să execute de două ori consecutiv pasajul cuprins între două bare **(I, 3)** de măsură (înlocuind, pentru pasaje foarte mici, *da capo** sau *dal segno**). **2.** Exclamație prin care auditoriul din sală (operă, concert) își exprimă dorința de a asculta încă o dată o anumită lucrare sau o parte de lucrare (ex. o **arie***).

biton, bitonie (< lat. *bis,* „de două ori" și gr. τόνος, *tonos,* „sunet"), sistem prepentatonic (v. pentatonică), format din două sunete distanțate, la intervale * mai mari decît tonul* întreg. Face parte din sistemele oligocordice*. V. *bicord (bicordie).* (A. M.)

biva, tip străvechi de lăută* japoneză cu corpul plat; are 4 corzi de mătase, ce sînt lovite cu ajutorul unei baghete. Tastiera* este împărțită prin 4 bare **(I, 2)** metalice. (W. D.)

bizantină, muzică ~, arta eminamente vocală care s-a dezvoltat pe timpul și în cuprinsul Imperiului bizantin, căpătînd forme și trăsături proprii. **B.** cuprinde două categorii de cîntări: a) *liturgice,* care s-au născut și dezvoltat odată cu cultul creștin; b) *laice* (aclamațiile*). În timp ce numărul acestora din urmă este foarte mic, cel al cîntărilor liturgice transmise de-a lungul sec. este foarte mare, mss. muzicale conținînd asemenea cîntări aflîndu-se împrăștiate prin bibl. din Orientul Apropiat, din mai toată Europa și chiar din America. Despre o cîntare biz. se poate vorbi doar de prin sec. 6, cînd Imperiul Roman de Răsărit a devenit propriu-zis biz. și cînd imnografia — și odată cu ea muzica însăși — a căpătat o tot mai rapidă dezvoltare. În bis. s-a cîntat însă și pînă atunci. De aceea putem distinge două perioade în dezvoltarea cîntărilor liturgice: 1) *perioada comună întregii creștinătăți* (sec. 1—5); 2) *perioada biz., diferită de cea romană sau gregoriană* (v. gregoriană muzică). ■ *Prima perioadă* începe odată cu înfiripărea unui cult creștin, ce s-a dezvoltat inițial în strînsă legătură cu formele cîntării ebr. De aici au fost preluați în primul rînd *psalmii** — împreună cu care s-a împrumutat psalmodia* — la care s-au adăugat *imnele* **(1)** și *cîntările duhovnicești.* Imnele provin, la început, din cărțile Vechiului și ale Noului Testament, pe cînd cîntările duhovnicești erau — după cum se admite în general — creații poetice și muzicale ale noilor adepți. Către sec. 5—6 se ajunge la deosebiri clare între cîntările biz. și cele romane: primele se bazează în primul rînd pe creații poetice noi, în timp ce textele cîntărilor romane rămîn strîns legate de cărțile biblice, sau au bază scripturistică. Este greu de spus dacă primele imne aveau formă liberă sau strofică. Se știe, în orice caz, că vechile imne apoliniene erau de formă liberă, în timp ce imnele lui Bardesan, ale lui Synesios din Cyrene, ca și ale lui Efrem Sirul erau strofice. În afară de aceasta, existau imne — ca *ris-qóló*-ul sirian— care aveau număr diferit de silabe dar același număr de accente în vers și strofă. Din punct de vedere muzical, în această perioadă se apelează nu numai la felul de a se cînta în sinagogă,

ci și la muzica elină, la cea a vechilor culturi asiatice și egiptene, ca și la folc. muzical al popoarelor în sînul cărora se răspîndea creștinismul. Din această perioadă nu se cunoaște totuși decît un imn — datat de la finele sec. 3 sau începutul celui următor — descoperit la Oxyrinchos, în Egipt, scris în vechea notație **(II)** elină. E. Wellesz consideră că melodia acestei cîntări nu are nimic din vechea muzică greacă*. Din aceeași perioadă se păstrează pînă astăzi felul de a se cînta psalmii, evanghelia și apostolul — cîntarea ecfonetică sau *lectio solemnis* — ca și manierele de cîntare antifonică* și responsorială*. ■ *Perioada biz.* cuprinde fazele: melozilor* (sec. 5—11) melurgilor* (sec., 11—15), a căror activitate continuă și în perioada *post-biz.* (sec. 15 pînă în 1814) și *Chrysantică sau modernă* (din 1814). *Faza melozilor* se caracterizează prin apariția formelor de bază ale imnografiei bizantine: troparul* (sec. 5), condacul* (sec. 6) și canonul **(2)** (sec. 7), apărute toate în centrele culturale siriano-palestiniene. Autorii acestor forme poetice creau, odată cu textul, și melodiile respective. La începutul acestei faze își face apariția (sec. 5—6) notația *neumatică* (v. notație **(IV)**), mijloc de fixare în scris a *cîntării ecfonetice*. În sec. 6 are loc prima încercare de organizare a octoehului * de către Sever, fost patriarh monofizit al Antiohiei (512—519), dovadă a înmulțirii imnelor și a dezvoltării muzicii. Creșterea continuă a numărului cîntărilor impune o nouă organizare a octoehului de către Ioan Damaschinul (c. 675 — c. 749), dar și apariția unei noi semiografii: *notația neumatică biz.* atribuită tot lui I. Damaschinul, pe care nu o cunoaștem însă decît din mss. muzicale din sec. 9—10. Încă din această perioadă se poate vorbi de forme — în legătură mai ales cu textele — și de stiluri muzicale* biz. Existența acestora este dovedită de apariția în sec. 9, a unor colecții de cîntări intitulate irmologhion*, stihirari*, idiomelor* etc. Melodiile irmoaselor* sînt simple în general, aproape silabice, pe cînd ale idiomelelor* sînt mai ornamentate*. Primele aparțin stilului* denumit irmologic*, iar celelalte stilului stihiraric. Atît unele cît și celelalte sînt create pe baza unor formule **(I, 3)** melodice preexistente, specifice în parte fiecărui eh*, folosind scări muzicale cu un anumit ambitus **(2)**, care aparțin unuia din cele trei genuri **(II)** cunoscute încă din vechea muzică elină: diatonic, cromatic și enarmonic. În afară de aceasta, există sisteme de cadențe **(1)** specifice fiecărui eh, iar, în cadrul acestuia, diferitelor stiluri. În afară de categoriile stilistice menționate mai există o a treia categorie, a cîntărilor bogat melismatice*, denumită la început asmatic—mai apoi se va numi papadic — pe care nu o întîlnim decît începînd din sec. 13, dar care exista și mai înainte. Despre practicarea acestui stil stau mărturie cîntările melismatice menționate de Sf. Augustin (354—430): mss. manicheene descoperite la Turfan, în Turchestanul chinezesc și datate din sec. 10—11 — reprezentînd însă copii de pe mss. din sec. 3. — conțin texte în care se întîlnesc frecvente repetări ale aceleiași vocale; vechile mss. sl. în notația „condacariană" din sec. 9 în care „o vocală este repetată uneori de mai mult de zece ori, mereu prevăzută cu semne muzicale noi" (Raina Palikarova-Verdeil). Pînă în sec. 9, imnografia — și odată cu ea muzica însăși — s-a dezvoltat în primul rînd în centrele culturale din Siria, Palestina și Egipt, în mai mică măsură în cele din Sicilia, după care Bizanțul capătă prioritate indiscutabilă. Melozii cei mai importanți din această perioadă sînt: *Roman Melodul* (se. 5—6), *Andrei din Creta* (sec. 7), *I. Damaschinul*, *Cosma de Maiuma* (sec. 7—8), *Teofan Grapta* (m. c. 850), *Casia Monahia* (sec. 9), *Theodor Studitul* (759—826) ș.a. În *faza melurgilor* (sec. 10 și în prima jumătate a celui următor) are loc codificarea imnelor. Odată cu aceasta, încetează activitatea melozilor, locul lor fiind luat pe de o parte de imnografi*, iar pe de alta de melurgi, musurgi sau — cum vor fi numiți de prin sec. 13— maistores*. Imnografii compun texte noi pentru melodii deja existente, urmînd modelele ritmice mai vechi. În felul acesta apar prosomiile (v. podobie), categorie de cîntări care s-a păstrat, muzical, cel mai bine de-a lungul sec. Melurgii dezvoltă tot mai mult melodia, îndeosebi pe cea melismatică, creînd melodii noi pentru texte existente, sau prelucrîndu-le și dezvoltîndu-le pe cele deja existente. Sînt așa-numiți καλοπισταί *(Kalopistai)*, cei care înfrumusețau melodiile mai vechi. Apar colecții cu asemenea melodii, denumite *asmatikona*, care vor circula pînă prin sec. 16. Activitatea muzicală tot mai susținută impune dezvoltarea notației meumatice care, de pe la sfîrșitul sec. 12, devine — cu rare excepții — perfect descifrabilă. Acum se precizează semnificația semnelor fonetice și treptat crește numărul semnelor *afone (cheironomice)*; mărturiile* își precizează funcția; apar formulele de intonație specifice fiecărui eh — *apehemata* — care însoțesc mai ales cîntările *ásmata*. Melodiile, tot mai elaborate, vor primi denumirea de cîntări *papadice*; cînd vor fi însoțite doar de silabe fără sens noțional, ca: *to-to-to*, *te-ri-re-rem* etc., se vor numi cratime*, iar colecțiile cu asemenea melodii cratimataria*. Cu începere din sec. 13 se aplică ehurilor toponimicile vechilor armonii **(II, 1)** eline. Categoriile stilistice rămîn aceleași din perioada precedentă, transmițîndu-ni-se pînă astăzi. Începe, parțial, teoretizarea sistemelor* sonore. I se atribuie lui I. Kukuzeles (c. 1275—1360) inventarea sistemului *roatei* (τροχός) și a arborelui ehurilor*. În acest arbore apar doar sistemele *trifonic* și *tetrafonic*. Nu apare sistemul *difonic*, deși melodii cu structură difo-

nică apar cel puțin din sec. 13. Nu apare în nici un fel genul **(II)** *enarmonic* **(1)**, apare însă forma *leghetos* — pe care unii o consideră ca fiind, pînă în sec. 19, forma diatonică a ehului II, iar alții o alătură, pînă în prezent, ehului IV. Genul cromatic devine evident atît prin mărturia specifică (sec. 11) cît și prin ftoraua* *nenano* care apare spre sfîrșitul sec. 13. Din sec. 14 se cunoaște un anastasimatar*, atribuit lui I. Glykes, dar alții îl indică pe I. Damaschinul ca autor, cel puțin al kekgragariilor*, care circulă pînă la începutul sec. 19. Cei mai însemnați autori din această perioadă sînt: Mihail Ananiotul (sec. 13—14), I. Glykes (sec. 13—14), fost profesor al lui I. Papadopulos, numit și Kukuzeles, I. Kladas (sec. 15), Emanuel Chrysaphes Duka (sec. 15), Xenos Korones (sec. 15) etc. ale căror creații pot fi urmărite în mss. sec. ce au urmat, pînă la începutul sec. 19. Pe timpul acestora, melodiile — îndeosebi cele în stil papadic — au căpătat o dezvoltare tot mai mare, poate fi în contact și cu muzica Orientului Apropiat. Acum se renunță la vechile canoane compoziționale — în primul rînd în cîntările melismatice — fiecare autor dă frîu liber imaginației și științei sale muzicale. ■ *Perioada post-biz.* Mulți specialiști consideră că ocuparea Constantinopolului de către turci a însemnat și sfîrșitul **b.**, ceea ce a urmat, după 1453, reprezentînd o continuă decadență iar, datorită influenței turco-perso-arabe, **b.** ar fi devenit de nerecunoscut. Alții susțin însă că muzica Răsăritului ortodox și-a continuat existența, evoluînd și îmbogățindu-se. După căderea Constantinopolului, activitatea melurgilor și a maistorilor nu încetează. Se continuă melismatizarea și „înfrumusețarea" unor melodii vechi, dar se creează și altele noi. Un anastasimatar al lui *Chrysaphes cel Nou* (fost protopsalt între anii 1665—1680) nu este decît „înfrumusețat" (καλοπισθέν), cel inițial aparținînd lui I. Glykes, dacă nu chiar lui I. Damaschinul. Chiar și în sec. 18 se mai „înfrumusețează" anastasimatare, stihirare* și irmologhioane mai vechi, dar se și creează altele noi. Același Chrysaphes cel Nou compune heruvice*, chinonice* etc.; Gherman, episcop de Neon Patron (prima jumătate a sec. 17) compune un sticherarion, un *triodion* etc.; iar Balasie Preotul, contemporan cu Chrysaphes cel Nou și fost elev al lui Gherman, compune un irmologhion „pe larg", doxologii*, irmoase calofonice, heruvice, chinonice etc. Prin acestea, melodiile devin mai puțin accesibile — prin lungime, bogăție melismatică și ambitus mare — totuși clare, curgătoare. Către sfîrșitul sec. 17, apar cîntări melismatice care poartă indicația unor maqamuri* orient. dar și unele cadențări puțin obișnuite care amintesc de unele cadențe întîlnite în folc. Pătrund întorsături melodice orient., crește numărul semnelor cheironomice care înlesnesc modulații neașteptate. În sec. 18, cînd circulau încă numeroase cîntări compuse în sec. anterioare și cînd melodiile devin tot mai complicate, începe să se pună problema scurtării și a simplificării melodiilor, chiar și în ceea ce privește notația (în care numărul semnelor cheironomice ajunsese la apogeu). Începutul îl face, după cîte se pare, Panayot Chalağoglu (protopsalt prin 1728), urmat de Ioan Protopsaltul (1727—1771) și Daniel Protopsaltul (1734 — c. 1789). Cel mai important creator din acest sec. este însă *Petru Lampadarie Peloponesios* care a activat între anii 1764—1778. El reînnoiește mai întreg repertoriul de cîntări, prin el pătrunde în muzica eclesiastică, mai mult decît prin oricare altul, influența muzicii orient. Acum se produc modificări în structura unor ehuri. Forma irmologică a ehului I, de pildă, se stabilește pe re^1 iar dominanta pe sol^1; cîntările stihirarice ale plagalului I termină tot mai mult pe treapta a 4-a (sol^1) etc. Alte ehuri își păstrează totuși structura, cum este cazul cu ehul III, și chiar cu ehul II (forma bazată pe sistemul difonic). Dar cu toată evoluția ehurilor și cu toată simplificarea notației, cîntările erau încă destul de complicate. *Agapie Paliemul*, bun cunoscător atît al notației psaltice cît și al celei liniare occid., încearcă fără succes să înlocuiască vechea notație neumatică prin alta alfabetică. Insuccesul îl determină să părăsească Constantinopolul, stabilindu-se la București unde moare în 1815. Un alt constantinopolitan, pe care nu-l mai mulțumește notația neumatică, a fost *Gheorghe Cretanul* — mai puțin cunoscut, dar ale cărui creații se află în numeroase mss. în notația antechrysantică — fost profesor al celor trei „reformatori" de la începutul sec. 19. El a susținut că melodiile pot fi scrise și fără folosirea semnelor mari *(cheironomice)* principiu aplicat de el și în practică. „Reforma" notației are loc totuși de-abia în 1814. Realizatorii acesteia sînt, în primul rînd, Chrysant de Madyt, Grigorie Lampardarios și Hurmuz Gheorghiu din Halkiu — cunoscut mai mult sub denumirea de Hurmuz Hartofilax — dar și alții. Reforma a constat nu numai în reducerea semnelor neumatice — mai ales a celor cheironomice —, în stabilirea ritmului cîntărilor, în precizarea scărilor muzicale și în acordarea unor denumiri monosilabice treptelor, ci și în selectarea anumitor forme ale vechilor ehuri. „Reformatorii" preiau masiv creațiile lui Petru Lampadrie, dar și ale altora, pe care le trec în noul sistem de notație. În anul 1820 apar primele cărți de muzică psaltică tipărite, publicate la București de Petru Efesiu. Aceasta a contribuit la difuzarea „reformei" peste tot unde se practica muzica psaltică. Ceea ce a urmat după aceea poate fi definit prin: simplificarea și reducere a cîntărilor, adaptare la gustul ascultătorilor și la necesitățile desfășurării cultului.

Bibliogr.: Bourgault-Ducoudray, L. A., *Études sur la musique ecléstastique grecque*, Paris, 1877; Ciobanu, Gh., *Muzica*

bizantină, în: *Studii de muzicologie*, VI, Buc., 1970, p. 69–97; Fleischer, O., *Die spätgriechische Notenschrift. Neumenkunde*, III, Berlin, 1904; Gäisser, H., *Le Système musical de l'église grecque d'après la tradition*, Roma, 1901; Macarie Ieromonahul, *Irmologhion sau Catavasieriu musicesc* (Prefață), Viena, 1823; Palikarova-Verdeil, Raïna, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIVe siècle)*, M. M. B., Subsidia, III, Copenhaga, 1953; Pann, A., *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, Buc., 1845; Petresco, Le Père J. D., *Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; Petrescu, Pr. I. D., *Mss. psaltice grecești din veacul al 18-lea*, în: B.O.R., XXXII (1934), nr. 3–4, p. 180–188; Idem, *Condacul Nașterii Domnului* Ἡ παρθένος σήμερον; Studiu de muzicologie comparată, Buc., 1940; Petresco, Rèv Perè I. D., *Etudes de paléographie musicale byzantine*, Buc., 1967; Patrinelis, Chr., *Protopsaltae, Lampadarii, and Domestikoi of the Great Church during the post-Byzantine Period (1453–1831)*; în: *Studies in Eastern Chant*, III, Londra, 1973, p. 161–170; Pitra, J.-B., *L'Hymnographie de l'Église grecque*, Roma, 1967; Popescu, Pr. Nic., M. *Viața și activitatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul*, Buc., 1908; Rebours, J.-B., *Traité de psaltique. Théorie et pratique du chant dans l'Église grecque*, Paris, 1906; Tardo, L., *L'Antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938; Tiby, O., *La Musica bizantina. Teoria e storria*, Milano, 1938; Tillyard, N. J. W., *Byzantine Music and Hymnography*, Londra, 1923; Vintilescu, Pr. P., *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și Cîntarea bisericească*, Buc., 1937; Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, ²1962; același, *La musique byzantine*, în: *Histoire de la musique*, Sous la direction de Roland Manuel, I, Paris, 1960. (G. C.)

bilină (starină) (cuv. rus. *bilina; starina;* „cîntec bătrînesc"), cîntec epic rusesc în care sînt descrise într-un stil muzical special, cu sau fără acompaniament* instrumental, momente și fapte din viața și istoria poporului, vitejia unor eroi istorici („junaci") sau legendari. Interpreții adaptează versurile unor melodii simple, cu ambitus **(1)** redus, sau unui recitativ* recto-tono, ritmat variat. În sudul Rusiei, **b.** se cînta și într-o variantă polifonică* (2–3 voci). **B.** este atestată din sec. 10–11. La bulgari, cîntecele epice, atestate din sec. 13, ce cuprind teme haiducești sau cu caracter satiric și humoristic, sînt cunoscute de asemenea sub denumirea **b.** V. *baladă; duma.*

Bibliogr.: Katzarova-Kukudova, Rajna, *L'ethnomusicologie en Bulgarie, de 1945 à nos jours (1959)*, în: *Acta Musicologica*, XXXIII, 1960; A. Doljanski, *Mic dicționar muzical*, trad. de Rostislav Donici, Buc., 1960. (E. C.)

bîzoi v. **cimpoi.**

Blasquinte (cuv. germ. < *blasen*, „a sufla" + *Quinte* „cvintă"), armonicul al treilea (v. armonice, sunete), duodecima*, ce rezultă din suflul suplimentar, „forțat", într-un tub semiînchis (instrument de suflat natural*), în locul armonicului doi (octava*) (v. flajeolet (1)). Sunetul rezultat este cu 1/8 mai jos decît cvinta* pitagorică (v. interval). Stabilind un cerc al **B.**, asemănător cercului* cvintelor, Hornbostel a încercat să demonstreze originea unor sisteme **(II)** muzicale aparținînd unor culturi extrem orientale și ale Americii de Sud (ex. *pelog**-ul javanez). Contestînd fundamentul fizic al **B.**, M. Bukofzer a pus sub semnul întrebării implicit teoria ciclului **B.** (G. F.)

blocchi di legno coreani v. **nucă de cocos.**

blocco di legno (cuv. it.) v. **Lemn (1).**

bloc de bois (cuv. fr.) v. **lemn (1, 2).**

Blockflöte (cuv. germ.) **1.** Flaut drept*. **2.** Registru **(II, 1)** al orgilor din sec. 18, constînd din tuburi labiale deschise, de formă conică, sau închise, de formă cilindrică. V. *orgă*.

blues (cuv. amer. [blu:z]), cîntec popular caracteristic folclorului negrilor americani, inițial executat vocal, apoi și instrumental, folosind „blue notes" și determinînd o stare emoțională specifică, un climat nostalgic denumit „bleusy" (expresia „to have the bleus" — a avea idei negre — indică o stare sufletească de tristețe și disperare). Împreună cu ragtime* și negro spirituals* a constituit materialul de bază folosit de muzicienii de jazz din sudul Statelor Unite. **B.** a influențat în cea mai mare măsură jazzul*, jazzmenii tuturor timpurilor acordîndu-i o importanță primordială. Forma muzicală a **b.** *clasic* este acea a unei teme de 12 măsuri * constituite din 3 secvențe **(II, 2)** de 4 măsuri de tipul AAB, bazate armonic pe acordurile* fundamentale de T, SD și D. Trama armonică simplă a **b.** *clasic* intervine foarte frecvent în repertoriul jazzului tuturor epocilor, fiind preponderentă în muzica de dans „Rhythm and Blues". **B.** se cîntă în diferite tempo**(2)**-uri, nu numai în tempo lent, cum, în mod eronat, se consideră adesea. Uneori termenul **b.** este atribuit și unor piese care nu corespund structurii **b.** *clasic* dar care au climatul specific acestuia. **B.** *rural* (engl. *country* [kʌntri] **b.** sau *folk* **b.**, „**b.** primitiv"), gen al muzicii folcl. a negrilor din America, una din formele primitive care au generat **b.** și jazzul în general. **B.** *urban* (engl. *city* [siti] **b.**), varietate urbană a **b. B.** *modern*, varietate a **b.**, care păstrează structura de 12 măsuri a **b.** *clasic* dar folosește armonii mult mai evoluate și, uneori, măsuri diferite de 4/4. Liniile melodice ale **b.** *modern* al epocii „bop" sînt complicate, colțuroase și conțin elemente neprevăzute (v. scat). În planul interpretării vocale, **b.** *modern* a fost bine reprezentat de Dinah Washington. (M. B.)

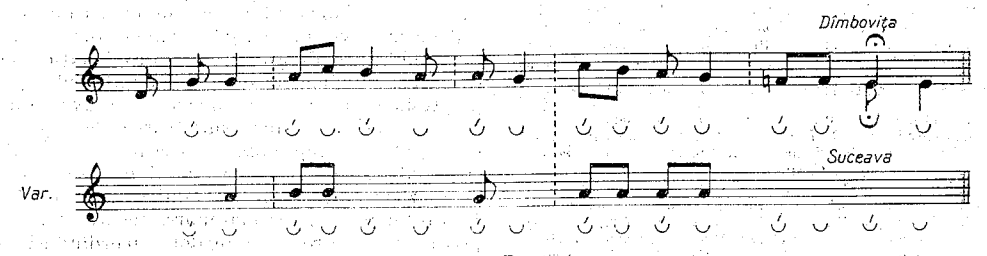
bobîrnaci v. **colind.**

bocca chiusa (loc. it. „gura închisă"), indicație tehnică în muzica vocală, prin care se cere interpretului să cînte cu gura închisă. V. *mul, cor.*

bocedizare (< fr. *bocédisation*), sistem de extindere a solmizării* și de notare în acest cadru, bazat pe un heptacord* natural format din sunetele denumite *bo, ce, di, ga, la, ma, ni.* Ar fi fost inventat, după o tradiție, pe la mijlocul sec. 16, de muzicianul Waelrant, pentru reducerea numărului mutațiilor*. În 1599, Hendrik van Put (Puteanus) a propus înlocuirea lui *ni* prin *bi.* A rămas însă în uz silaba *si**, introdusă la începutul sec. 17. Prin aceasta, solmizarea a trecut din cadrul hexacordului în acela al heptacordului, pasul următor fiind solfegierea* în cadrul octavei*.

Bibliogr.: Dufourcq N., (coordonator), *La musique dès origines à nos jours*, Paris, 1946. (D. U.)

bocet, (în folc. rom.), melopee* ce reprezintă exprimarea veridică, directă, spontană a durerii personale pentru cel plecat „din lumea cu dor în cea fără dor", („revărsarea melodică a părerii de rău", Brăiloiu) și un act tradițional, obligatoriu. În cadrul ceremonialului funebru, **b.** nu are un loc fix; se bocește înainte și după înmormîntare (la zile și date stabilite), uneori numai de femei din familie, alteori și străine, individual sau în grup. În unele zone, **b.** este însoțit, eterofonic (v. eterofonie), de instr. aerofone — obicei practicat și de geto-daci și de romani. Nu există bocitoare profesioniste, ci femei talentate care sînt chemate, sau vin din inițiativă proprie, să „se jelească" (să „se cînte"). Unele texte, precreștine, păstrează elemente ale străvechii credințe despre moartea ca o „trecere în altă lume", despre legătura dintre vii și morți, alături de aspecte ale vieții de familie și sociale, momente din viața defunctului. Tematica diferă după vîrstă, grad de rudenie: **b.** p. frate, mamă, tată, copil, tînăr etc. **B.** utilizează imagini, teme procedee de creație, consacrate de tradiție, specifice genului, și altele comune mai multor genuri (ex.: cîntecul de nuntă — v. repertoriu **(2)**; colindă*). Astfel, metafore („dalbul de pribeag"; „lumină-aprinsă" a morții; „cale lungă neîntorcătoare"; „ridică gene la sprîncene"), imagini ale tragediei orfanilor și văduvelor, ale durerii care ia proporții cosmice („Plîngeți și voi, codrilor/ Mîndrelor pădurilor"; renașterea trupului în plante și flori; casa „din fundul pămîntului"; izvorul format din lacrimile mamei), intonații interogative, exclamații, epitete, personificări, imprecații adresate morții, invocări către defunct pentru a se scula, a merge la lucru („Că nu-i vreme de dormit / Și-i vreme de seceriș"). Românii au avut și **b.** nelegate de ritualul funebru: pentru cei plecați la armată, la război, la „stăpîn", la arderea unei case etc. În ce privește trăsăturile stilistice-structurale, se deosebesc 3 categorii: **b.** improvizate* pe texte neversificate, asociate cu o melodie liberă, apropiată de doină*, ritm liber; **b.** pe text versificat numai în momentul interpretării, pe versuri octosilabice izometrice, asociate cu melodii de formă fixă și **b.** cu text versificat, izometrice, pe melodii cu formă fixă, strofică, care poate fi dizolvată, prin libertatea de repetare și alternare a rîndurilor melodice*. Melodiile **b.** au caracter de recitativ*, factură arhaică, ritm liber sau giusto silabic (v. sistem **(II, 6)**), material sonor redus (cvartă*, cvintă*, sextă*), forme simple de 2—4 rînduri înrudite (AA_c; AB_c; ABB_c; ABAB), profil descendent, intervale mici, sunete netemperate (v. temperare). De o puternică expresivitate și caracter dramatic, **b.** trebuie să corespundă unor legi estetice tradiționale care se referă la tempo **(2)**, intensitate **(2)**, registru **(I)**, text poetic. Sin.: *cîntare mortașcă; cîntec de jale; jelet; vaet (de jale).*



Bocet

Bibliogr.: Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae,* Viena, 1715; del Chiaro M., *Istoria revoluțiilor moderne ale Valahiei,* Veneția, 1718 (trad. N. Iorga); Giurescu, C. C., *Le voyage de Niccolo Barsi en Moldavie,* (1683) în: *Mélanges de l'École Roumaine en France,* Paris, 1925; Urechea, V. A., *Codex Bandinus, Memorii asupra scrierii lui Bandinus de la 1647,* Buc., 1895; Marian, S. F., *Datinele poporului român la înmormîntare,* Iași, 1882; Pop, V., *Despre datinele la înmormîntare ale țăranului român, adică ale românilor de astăzi* (în lb. latină), Viena, 1817; Burada, T. T., *Datinile poporului român la înmormîntări,* în: *Convorbiri literare,* XVI, 1881—1883; aceleași, *Bocete populare la români,* în: *Convorbiri literare,* 1878—1879; Brăiloiu, C., *Despre bocetul de la Drăguș,* în: *Arhiva pentru știință și reformă socială,* X, 1—4, Buc., 1932; același, *Bocete din Oaș,* în: *Grai și suflet,* VII, Buc., 1938; Ursu, Nicolae, *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului,* Buc., 1958; Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor,* Buc., ²1964; Zamfir, C., Dosios, V., Moldoveanu-Nestor, E., *132 cîntece și jocuri din Năsăud,* Buc., 1958; Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești,* Buc., 1960; Bartók, Béla, *Rumanian folk music,* vol. II și III, Haga, 1967 (editată de B. Suchoff). (E. C.)

Bogen v. **arcuș.**

bolero 1. Dans popular spaniol în 3/4, datînd din sec. 17, cu ritm legănat, executat vocal și comportînd acompaniament* caracteristic de castagnete*. **2.** Gen instr. inspirat din **b. (1)**. Ex. **B.** pentru pian de Chopin și vestitul **B.** pentru orch. de Ravel. (I. R.)

bombardă 1. (< it. *bombardo;* fr. *bombarde* [bombard]; germ. *Bomhart, Pommer),* instrument aerofon din sec. 16—17, construit în tipurile *alto, tenor* și *bas.* Prin îndoirea tubului **b.** de tip b. (lung de aprox. 3 m.) s-a născut o formă premergătoare fagotului*. **2.** Denumirea unui registru **(II)** de orgă*, prin care se obțin mari intensități **(2)** sonore. **3.** Denumirea, în sec. 16, a coardelor grave ale lautei*. (W. D.)

bombardon, instrument de suflat de alamă, o specie de oficleid*, bas, inventat de J. Riedl la Viena. În orch. simf. a fost înlocuit prin apariția tubei*. În fanfară **(6)** ține locul helicon(ului **(2)** sau al saxofonului* (D. P.)

Bombhart v. **bombardă.**

bongós, instrument de percuție membranofon de origine indiană din America Latină (denumirea pop. este „bongo"). Instr. originar (pop.) are formă conică, iar cel de fabrică are formă cilindrică. În general, în orch. simf. se folosesc două **b.**, dar sînt cazuri cînd sînt utilizate și trei (ex. opera *Revizorul* de Orff). Membrana se poate lovi în mai multe feluri: cu degetele (it. *con le dita)*; cu mîinile (it. *con le mani)*; cu două baghete (it. *con le bacchette)*; cu două măturele* din metal (it. *con le spazzole)*; cu o baghetă și o măturică (it. *una bacchetta e una spazzola)*. Timbrul **b.** diferă de cel al tom-tomului*, fiind mai sec și mai înfnndat. (A.P.)

boogie-woogie (cuv. engl. [bu: gi-wu: gi]), stil pianistic de interpretare a bleus*-ului. Constă din susținerea la mîna stîngă a unei formule **(IV)** de acomp. caracteristică (opt note — optimi* cu punct-șaisprezecimi* — în măsură de 4/4) continuu repetată, în timp ce la mîna dreaptă se execută scurte motive* sau riff*-uri. Creator al stilului este considerat Pinetop Smith (1928). Dintre specialiștii **b.-w.** s-au distins: Albert Ammons, Meade Lux Lewis, Memphis Slim, Fats Waller, Count Besie. (M.B.)

bop (be-bop și re-bop) v. **blues; jazz; progressive jazz; scat.**

boriță v. **capră (1).**

bossa-nova (cuv. portughez „noul val"), dans de origine braziliană, în ritm de rumbă* dar popularizat de cîntăreți de jazz*, care l-au transformat într-o manieră vocală de interpretare (material melodic delicat, pronunție „șoptită"). A influențat pe unii jazzmeni (Gillepsie, Getz). (Cl.—L. F.)

boston 1. Variantă a valsului*, de proveniență americană, apărută în Europa la sfîrșitul sec. 19; muzica **b.** este mai lentă decît a valsului. **2.** V. *stride*. (P. C.)

bouché (cuv. fr. [buʃe] „închis, îndesat, înăbușit") **1.** *joc* **b.** (fr. *jeu* **b.**) termen care desemnează „jocul" căpăcelelor de la extremitățile superioare ale tuburilor de orgă*. Principalele jocuri sînt *sons-bourdon, flautul mare, flautul, dublul flaut, quintaton*-ul. Tubul **b.** reproduce octava* inferioară a tubului descoperit, de aceeași lungime. **2.** sunetul produs la corn*, asemănător cu cel produs prin surdină*, prin introducerea mîinii în pavilion*. Sunetul **b.** este cu 1/2 ton mai jos decît cel real. Echiv. it. *chiuso*. (D. P.)

bourrée (cuv. fr. /bure/), vechi dans popular (răspîndit încă în unele provincii din Franța), cunoscut și ca dans de curte și care a intrat în suitele* instrumentale. După unele păreri, **b.** ar fi originară din Auvergne, după altele, din Biscaya (Spania). Ca dans popular, **b.** are două forme: una în ritm binar* (Berry, Bourbonnais, Languedoc) și alta în ritm ternar*, cu al 2-lea timp **(2)** slab; aceasta din urmă este forma cea mai răspîndită și, se pare, cea mai veche (Auvergne, Limousin). Cam prin 1565, **b.** din Auvergne a ajuns dans de curte, devenind din ce în ce mai rafinată; a dispărut ca atare prin sec. 19. Începînd cu 1650, **b.** a fost încorporată în suitele instr., iar Lully, M.-A. Charpentier au introdus-o în balete* și în operă*. Forma binară, în tempo viol (de obicei ¢), denumită și **b.** fr., a fost frecvent folosită în suitele unor compozitori străini (Bach, Haendel, Muffat). **B.** dispare de pe la 1750, timp de aproape un sec. din lucrările instr., dar e reluată sub semnul școlilor naționale orientate spre folc. sau al neoclasicismului*.

bow (cuv. engl.) v. **arcuș.**

braccio (cuv. it., „braț"); cuvînt întrebuințat în epoca barocului* pentru a deosebi violele* care se țineau ca violina *(viola de braccio*)* de cele care se țineau pe genunchi sau între genunchi, ca violoncelul* *(viola da gamba*)*. Acest cuvînt pare a fi la originea celui germ. *Bratsche* (v. violă).

bradul v. **ardeleana (1); cîntecul bradului.**

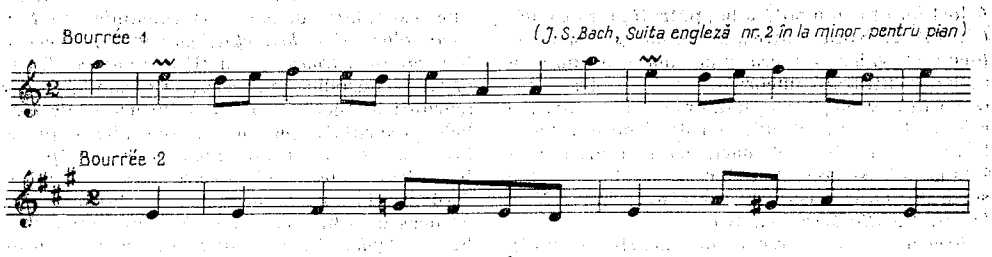
brahicatalectic (< gr. βραχύς, *brahys*, „scurt" și καταληκτικός *katalektikos*, „care sfîrșește"). În prozodia* greco-latină, vers* căruia îi lipsește ultimul picior **(1)** sau ultimele două silabe. (A. M.)

brahichoreu v. **amfibrah.**

Braille, sistem ~, sistem de scriere pentru orbi, datorat inventatorului Louis Braille. Adaptarea necesară reprezentării grafice a sunetelor muzicale s-a perfecționat în 1929, bazîndu-se pe cele 6 semne ale alfabetului orbilor. Se pot realiza în acest sistem partituri* în care se transcriu toate sunetele muzicale. (I. R.)

brando v. **branle.**

branle (cuv. fr. /branl/ „clătinare, legănare, oscilație"), dans francez din sec. 16—17 (echiv.



Bourrée

cu engl. *brawl* și cu it. *brando)*, provenind, se pare, dintr-una din figurile de *basse-danse**. **B.** a fost repede adoptat în suitele* instr. *Thoinot Arbeau (Orchésographie*, 1588—89, reed. 1888) descrie mai multe variante, de ex.: **b.** *simplă*, **b.** *dublă*, **b.** *veselă* (ritm ternar*), **b.** *din Bourgogne* (ritm binar*). **B.** dispare ca dans de curte la sfîrșitul sec. 17, dar rămîne ca parte integrantă a suitei fr. pentru orch. În sec. 18, genul cade în desuetudine, **b.** devenind sin. cu *ronde*.

Bratsche (cuv. germ.) v. **violă**.

bravură v. **arie; virtuoz(itate)**.

brawl (cuv. engl.) v. **branle**.

brătușca v. **rustemul**.

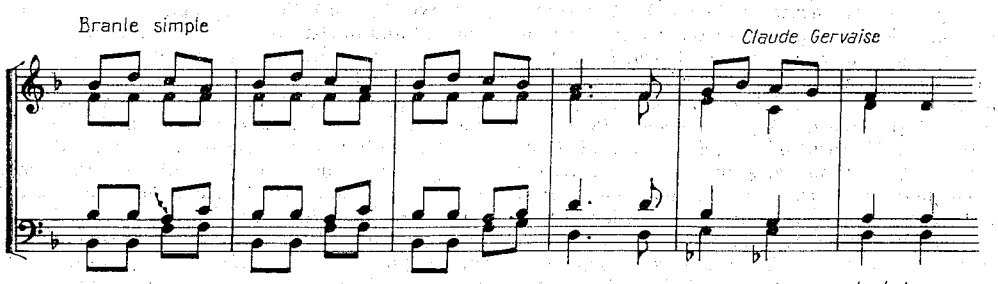
breaza, joc* popular românesc răspîndit în zona subcarpatică a Munteniei și în sudul Transilvaniei, cu ritm* sincopat*; melodia corespunzătoare acestui joc. Sin.: *ca-la-Breaza*.

breve (cuv. it. „scurt") **1.** (În prozodia* antică) Unitate fundamentală de durată, componentă a piciorului **(1)** metric. Se notează prin: ∪, ceea ce corespunde silabei scurte, și este jumătatea din silaba lungă, *fără a fi însă și subdiviziunea celei din urmă*. **2.** În *cantus planus**, **b.** (lat. *brevis)* împrumută același sens, dar este deja notată printr-o notă neagră, pătrată, fără coadă. **3.** În notația **(III, 1)** proporțională, **b.** este supusă unei noi legi, aceea a *diviziunii* sau a *multiplicării*. În funcție de modul **(III)** ritmic în care se încadrează, **b.** se divide prin 2 *(tempus imperfectum)* sau prin 3 *(tempus perfectum)* fiind de două (trei) ori mai scurtă decît *longa**. A fost notată cu o notă albă, pătrată, fără coadă. (G. F.) **4.** Notă* întreagă dublă 𝅜 sau 𝅜 (deci cu valoarea* cea mai mare în notația actuală), utilizată uneori în muzica vocală dar dispărută aproape cu desăvîrșire din partiturile* instr., fiind înlocuită cu două note întregi legate. Totuși, în unele partituri de muzică contemporană se remarcă tendința de a relua semnul pentru ușurința notației. Sin. *Nota brevis*. V. *alla breve*. (I. S.)

breviar (< lat. *breviarium*, „carte scurtă"), repertoar care cuprinde textele cîntărilor ce însoțesc slujbele și rugăciunile zilnice ale ritualului în biserica romano-catolică. Melodiile respectivelor texte sînt cuprinse în antifonar*. (I. S.)

brevis v. **breve (2)**.

brezae v. **capră (1)**.



(Apud: John Ward, Les sources de la musique pour le clavier en Angleterre, în La musique instrumentale de la Renaissance, p. 227.)

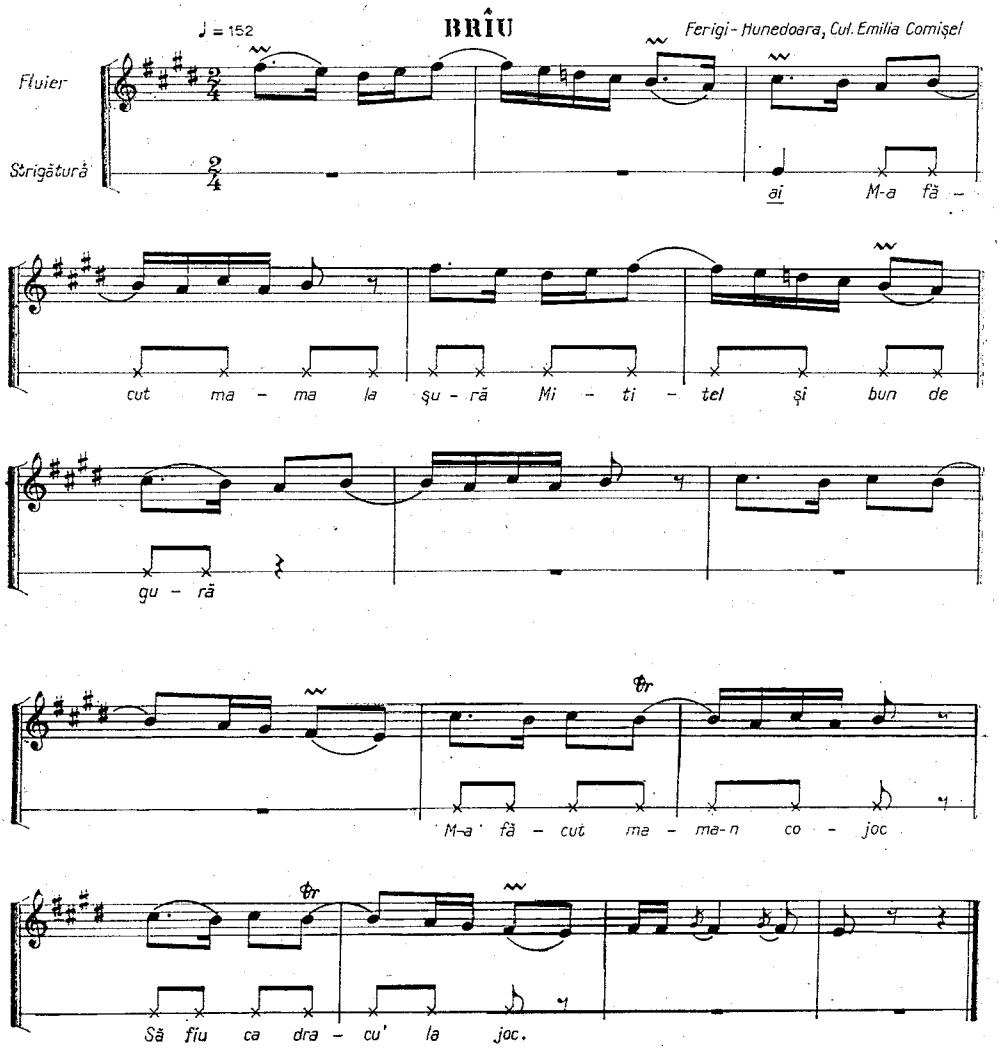
Branle

Brillenbässe (cuv. germ.) v. **baterie (3)**.

brîndisi (cuv. it. < *brindare*, „a închina în cinstea cuiva"), cîntec de pahar în opera franceză sau italiană din sec. 19 (Verdi, *Traviata*, Mascagni, *Cavalleria rusticana)*. (E. Z.)

brio (sau **con ~**) (cuv. și loc. it. „vervă, însuflețire"), indicație de expresie prin care se cere o interpretare plină de însuflețire; se întîlnește adeseori în completarea unei indicații de tempo **(2)** (ex.: *allegro con* **b.**).

brîul, categorie de jocuri* populare românești, răspîndite pe ambele versante ale Carpaților sudici și orientali precum și în Cîmpia Dunării. Sînt jocuri de bărbați sau mixte, executate în formație de semicerc sau linie, cu brațele pe umeri sau prinse în cingătoarea vecinului ori în lanț încrucișat (în față sau în spate). În cadrul categoriei se pot deosebi 3 tipuri de joc: a) **b.** *carpatice* — **b.** *drept* (**b.** *pe opt*), **b.** *muscelean* (**b.** *pe șase, bugheanul*), **b.** *transilvănean (danțul), corăgheșle** —; au ritm binar* sincopat cu motive* de 2 și 3 măsuri — și diverse variante **(I, 1)** melodice. Se joacă în tempo **(2)** vioi și cuprind figuri de virtuozitate alcătuite din mișcări complexe, care alternează cu plimbări line, executate, de obicei la comandă; *b) briulețele oltenești — briulețul, galaonul**, *polocsia*, *trei păzește**, *troaca* — au ritm binar și diverse variante melodice; mișcarea este rapidă cu pași mărunți încrucișați, bătăi și fluturări ale gambelor executate pe loc sau cu mici deplasări bilaterale ori înainte-înapoi; *c)* **b.** *bănățene* — **b.** *bătrîn (pre loc**) — are ritm asimetric 7/16 și **b.** *pădurenesc* (ritm binar), roata oșenească — **b.** *nou* (**b.** *hoților*, **b.** *borlovenilor*, **b.** *lui Tudor*, **b.** *zărvenilor, poșovaica**, *momîrul** etc.) — are ritm binar dactilic* iar fiecare

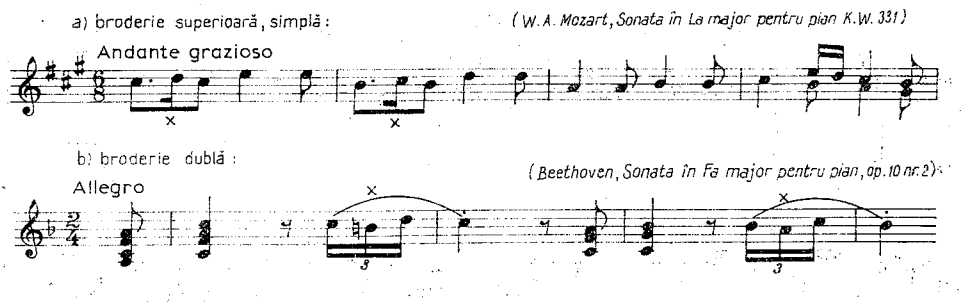


Brîul

variantă* melodie proprie. Mișcarea este rapidă cu pași mărunți, încrucișați și arcuiți pe timpul 1 precum și îngenuncheri, mici sărituri, fluturări și rotiri ale gambelor. (C. C.)

broderie, notă* de ornament* care pleacă de la o notă reală a unui acord* la treapta* alăturată, revenind imediat la nota inițială. Se mai numește *notă de schimb* (echiv. it. *cambiata**; germ. *Wechselnote*). **B.** poate fi: a) inferioară sau superioară; b) simplă sau dublă (ultima se efectuează trecînd prin notă inferioară, apoi prin cea superioară înainte de rezolvare); c) diatonică* sau cromatică*.

bruitism (< fr. *bruit*, „zgomot"), denumire dată încercărilor lui Pratella, Russolo și ale altor „futuriști" italieni din al doilea deceniu al sec. 20 de a crea o „artă a zgomotelor". Utilizînd surse naturale, ba chiar și o mașină capabilă să producă mai multe tipuri de zgomote*, autorii caută să exalte „plăcerea acustică rezultată din combinațiile acestora", ineditul sonorităților ce evocau cu predilecție — în consensul esteticii futuriste — ambianța citadină. **B.** a premers, înaintea apariției benzii (III) magnetice, încercările de muzică concretă*. (A. L.)



Broderie

brunette, (cuv. fr. [brynet], „oacheșă"), arie* melodioasă, cu caracter pastoral, de largă accesibilitate, răspîndită în Franța sec. 17—18. Alcătuită din refren* și din cuplete **(I),** ea poate fi găsită în creația compozitorilor epocii : Lully, d'Andrieu, d'Anglebert ș.a. (A. L.)

bubbolo v. **clopoței.**

buccina (cuv. lat.), instrument aerofon metalic cu ambușură*, de formă încovoiată, utilizat în antichitate de cavaleria romană. Denumită în ev. med. *Busine* sau *Busune* (germ.), **b.** este probabil strămoșul trompetelor* și al tromboanelor*. (W. D.)

bucium, instrument aerofon natural specific folclorului românesc. Plaiurile munților noștri răsună încă de sunetul pătrunzător al acestui străvechi instrument păstoresc. Pe povîrnișurile de miazăzi și de răsărit ale Carpaților, în munții din nordul țării și în Munții Apuseni se pot întîlni cinci tipuri de **b.,** deosebite prin forma țevii, lungă între un m și jumătate și peste trei m : dreaptă ori încovoiată, conică pe toată lungimea sau cilindrică, cu capătul inferior ușor conic. Păcurarii îl mai numesc *bucin, bucen, trîmbiță, trîmbită, tulnic* etc. și îl fac din doage lungi de lemn de brad, frasin, tei sau alun. Doagele le dobîndesc despicînd în lung lemnul bine uscat și scobind miezul. Cele două jumătăți sînt pe urmă lipite și strînse înfășurate cu cîrmei de tei, coajă de mesteacăn sau coajă de cireș. În partea de miazănoapte a țării, **b.** sînt adesea din tablă, făcute de meșteșugari din sate sau tîrguri, uneori cu țeava de două ori încolăcită (cam ca un trombon*). „Tulnicul" Țării Moților, din care cîntă mai ales fetele și nevestele, este întotdeauna din doage de brad, legate din loc în loc cu inele de răchită. **B.** este un instrument de suflat natural. Sunetele pe care le scoate (seria de armonice* ale sunetului fundamental, între armonicele 3 și 16), diferă după lungimea și forma tubului sonor, după îndemînarea instrumentistului, dar și pe potriva melodiilor specifice, obișnuite în partea locului. Întrebuințat altădată și pentru semnalizări militare — bătrînele cronici pomenesc adesea de glasul **b.,** care dădea semn de război — actualmente este folosit aproape numai de păstori. Din el intonează felurite semnale **(2),** strîns legate de munca lor de toate zilele : *A oilor, Cînd vin oile la muls, La făcutul cașului, Cînd coboară oile de la munte* ș.a., dar și diferite „zicăli" în scop de divertisment. În ținuturile din partea de miazănoapte a țării ; din **b.** se cîntă și la înmormîntare. V. *Alphorn.* (T. Al.)

bucureanu v. **minioasa.**

buffa v. **buffo (2) ; operă.**

buffo (cuv. it. „comic, caraghios, hazliu") **1.** Indicație de expresie prin care se subliniază caracterul comic al piesei sau fragmentului muzical astfel notat. **2.** Termen ce desemnează caracterul unei voci specializate în interpretarea rolurilor de *opera buffa* (v. operă) (ex. : *tenor* **b.,** *bas* **b.**).

bugaku v. **gagaku.**

bugecul v. **rustemul.**

bugle (cuf. fr. — engl.) v. **corno signale; fligorn (1).**

buhai, străvechi instrument muzical specific urării plugușorului*. Este o tobă* de frecare, făcută dintr-o cofă sau putinică desfundată, cu gura închisă de o membrană din piele de oaie, prin centrul căreia trece o șuviță de păr de cal, înnodată în interior. Trăgînd șuvița cu mîinile ude, instr. scoate un sunet grav, neacordat, evocînd mugetul taurului. (T. Al.)

buhaș v. **cîntecul bradului.**

bundfreies Klavichord (cuv. germ.) v. **clavicord.**

bungherii, grup (de 4—6 bărbați) din alaiul urătorilor de Anul Nou, în nordul Moldovei. Ei fac parte din ceata „frumoșilor" și sînt costumați într-o imitație de uniformă militară din sec. trecut ornată cu epoleți de mătase și cu panglici colorate. Peste uniformă sînt încinși cu brîu și diagonale pe care sînt cusuți foarte mulți nasturi de metal (bunghi) ; uneori au și săbii. Au un joc* specific, de „ceată", cu melodie proprie. (C. C.)

burdon (< fr. *bourdon*[burdõ] „bas" ; it. *bordone ;* germ. *Bordun ;* engl. *burden ;* lat. *bordunus)* **I.** Procedeu primitiv de acompaniament*, ce poate fi întîlnit în folclorul diferitelor popoare, constînd, în general, în persistența unui sunet, susținut de voce **(1)** sau de un instrument*,

în regiunea gravă (asemănător isonului* din cîntarea biz., unei pedale **(2)** sau chiar unei formule ostinate*) ■ Sub forma unui ostinato relativ restrîns, a pătruns și în muzica profesionistă, constituind, de ex., acomp. musettei* din suitele* barocului*. V. *faux-bourdon*. **II. 1.** Tubul grav, fără găuri, care emite un singur sunet și în mod continuu la cimpoi* sau la fluierul* îngemănat. Denumirea românească regională „burdo(n)i" a acestui tub (extins uneori la întregul instr.) își are originea în **b(1)**. **2.** Coardele grave la laută*, arciliuto*, liră **(2)** etc., întinse pe un gît suplimentar, mai lung, al instr., care emit un singur sunet. **3.** Registru **(II)** de orgă* foarte vechi, cu timbru* închis (*bouché* **(1)**) caracteristic unor tuburi de 4, 8, 13, 32 picioare **(2)** din metal sau lemn, cu un capac mobil. Echiv. fr. *soubasse*. (G. F.)

burla (cuv. it. „glumă, farsă, festă") **1.** Titlul unei mici piese cu caracter de glumă, de umor (ex. **B.** din *File de Album* de Schumann). **2.** Cuv. din care derivă *burlescă**, *burlesco** și *burletta**.

burlescă (< it. *burla**), lucrare muzicală cu caracter umoristic (ex.: **B.** din *Partita nr. 3 în la min.* de J. S. Bach; **B.** *pentru pian și orch.* de R. Strauss; **B.** *pt. orch.* op. 27 de Jora).

burlesco (cuv. it. „glumeț"), indicație de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter glumeț, umoristic, în interpretarea piesei sau fragmentului muzical astfel notat.

burletta (cuv. it., diminutiv de la *burla**), gen de comedie muzicală, afirmată în sec. 18, între *ballad-opera* și *opera comică*. V. *operă*.

Busine (cuv. germ) v. **buccina.**

busuiocul 1. Joc* popular românesc, ritual, care face parte din ceremonialul nupțial în nordul Moldovei. Se joacă de către femei (după masa mare) așezate inițial în cerc cu mîinile prinse în lanț. Ulterior, jucătoarele pornesc în monom, deplasîndu-se în sensul invers rotirii acelor de ceasornic, bătînd ritmic din palme. Are ritm* asimetric 7/16 —, mișcarea lentă, cu pași simpli. Melodia proprie, inițial vocală, este cîntată acum și instr. **2.** Joc popular românesc, de perechi, întîlnit în centrul Moldovei (jud. Iași, Bacău). Perechile sînt dispuse în cerc, partenerii ținîndu-se ca la polcă. Are ritm binar*, mișcare vioaie, cu pași simpli executați în deplasare pe linia cercului în sensul invers rotirii acelor de ceasornic, alternînd cu învîrtiri pe loc. (C. C.)

Busune (cuv. germ) v. **buccina.**

butadă (< fr. *boutade* „glumă, vorbă de spirit"; „capriciu"), dans* sau chiar un mic balet* cu caracter fantezist și glumeț, în sec. 18. Mai tîrziu, cuvîntul a fost folosit și pentru a desemna mici fantezii* instr. Se pare că **b.** a fost echiv. fr. al termenului it. *capriccio**, deși se folosea și cel fr., *caprice*.

Bibliogr.: J. Mattheson, *Das beschützte Orchester*, 1717.

Bügelhorn (cuv. germ.) v. **fligorn (1).**

C

c 1. Numele celui de al treilea sunet al gamei* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. Începînd de la Zarlino, ionianul (v. mod) cu fundamentala **C** este primul mod; **C** devine punctul de referinţă al *sistemului* **(II, 3)** *tonal* şi de construire a cercului cvintelor*. În teoriile muzicale anglo-germanice actuale, **c** este echivalentul lui *do**. Popoarele romanice au înlocuit în solmizaţie* literele prin silabe (**C** = *do*). **2.** Forma actualei chei* de *do*, care provine din forma literei **C**; folosită de la Guido d'Arezzo încoace pentru litera **c**, indica locul notei *do* pe portativ*. **3.** Semn de măsură: **C** indică măsura 4/4; ¢ măsura *alla breve**. Forma lor seamănă doar întîmplător cu litera **C**; ea provine de la semicercul cu care se însemna *tempus imperfectum* în notaţia **(III,1)** proporţională (v. şi *musica misurata*). **4.** Abrevieri: *cantus**; *cent**; *con**; *continuo**; *capo* (v. *da capo*). V.: *acord*; *tonalitate*; *cifraj*; *breve* (*brevis*); *major*; *minor*.

caccia (cuv. it. „vînătoare"; fr. *chasse*; germ. *Jagd*; engl. *hunt*, formă specifică atît poeziei cît şi muzicii, avîndu-şi originea în Florenţa sec. 14. Textul poetic descrie scene de vînătoare, pescuit şi chiar strigătele vînzătorilor pe stradă. **C.** este o formă polifonic*-vocală, exprimată printr-un canon **(4)** strict la două voci **(2)**, în care vocea a doua începe de obicei cu 6 sau 8 măsuri* după prima. Canonul este urmat de o riturnelă* şi ea canonică uneori. Cele două voci „vînătoreşti" care se imită încep să fie susţinute de un fel de *cantus firmus** în valori* de note lungi. Acest element, ce prefigurează apariţia în sec. 16 a vocii inferioare de susţinere (viitorul bas cifrat*), devine de o importanţă istorică în dezvoltarea polif. Forma de **c.** apare şi în Franţa tot în sec. 14 dar, după ce se impusese în Italia, iar genul engl. *cath* este şi el înrudit cu prototipul it. Spre deosebire de **c.** it., cea fr. este de obicei un canon triplu care nu mai conţine vocea de susţinere în valori lungi. Tipul de canon triplu se poate remarca şi în *caças* spaniole (grupate în *Llibre Vermell*), adaptate unor texte religioase. Se pare însă că în compoziţie **(2)**, termenul **c.** nu se referea atît la subiectele de vînătoare, cît la un fel de vînătoare muzicală", la tratarea canonică a vocilor. Printre compozitorii care au cultivat **c.** se numără: Jacopo da Bologna, Giovanni da Firenze, Magister Piero, Giovanni da Cascia, Francesco Landino, Ivrea (în *Codex. Ivrea*) G. de Machault şi chiar Haydn şi Mozart, care folosesc teme de vînătoare sau instr. specifice ca *oboe da* **c***. şi *corno da* **c.***

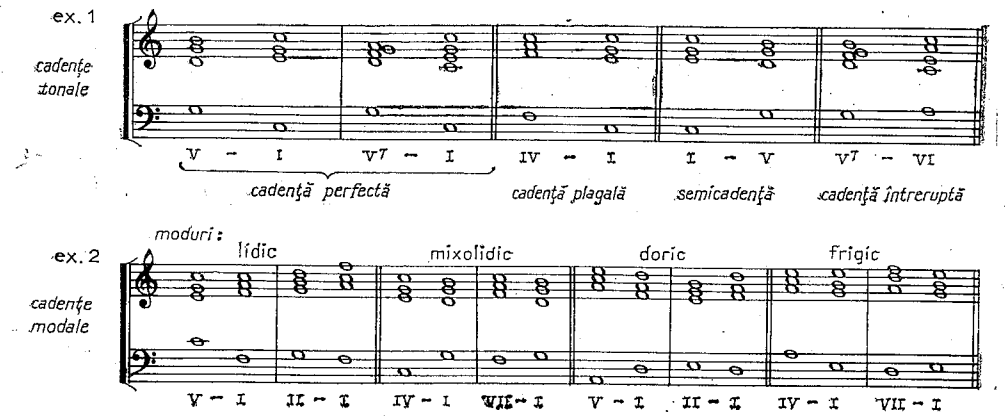
Bibliogr.: *Harvard Dictionary of Music*, Londra, 1970; Riemann, H., *Musiklexikon*, Berlin, ⁸1929; Bughici, D., *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Buc., 1974. (D. P.)

caça(s) (cuv. sp.) v. **caccia.**

caciucia (< sp. *cachucha*), dans spaniol în măsură ternară*, executat solo de un bărbat sau de o femeie, care se acompaniază cu castaniete*. (P. C.)

cad. v. **abreviaţii; cadenţă (2).**

cadenţă (lat. *cadentia* < *cadere* „a cădea"; it. *cadenza*; fr. *cadence*; germ. *Kadenz*) **1.**



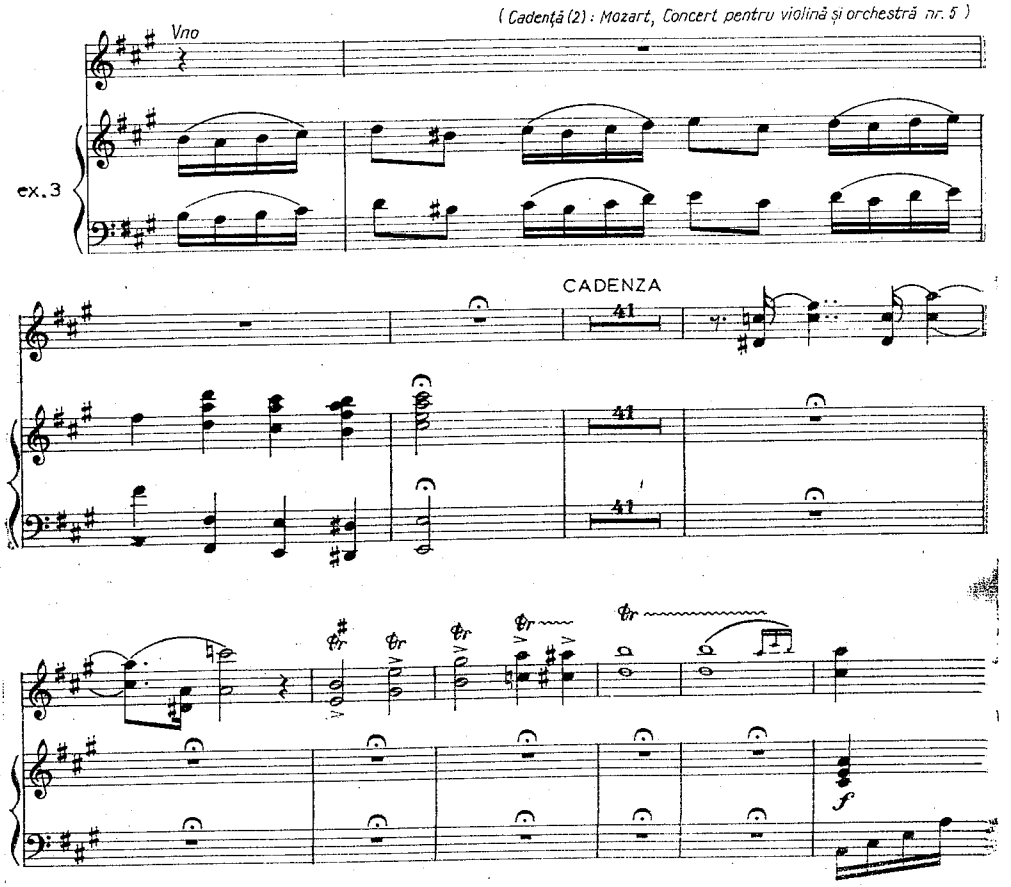
Cadenţă (1)

Formulă de încheiere și de delimitare a secțiunilor de formă* (perioadă*, frază*, mai rar motiv*) în cadrul armoniei **(III, 2)** funcționale major-minore. Spre deosebire de clausula*, care reprezenta în muzica de tip monodic* sau chiar în cea polifonică* încheierile melodice, **c.** rezultă în armonie (începînd aprox. de la Rameau încoace) din succesiuni de acorduri* și conduceri tipizate ale vocilor **(2)**, avînd ca pivot relația D-T. Această relație definește principala **c.**, numită și **c.** *perfectă* (denumită uneori și *autentică*), avînd ca succesiune acordurile de pe treptele* V—I; succesiunea IV—I dă naștere **c.** *plagale;* o oprire pe D(V) se numește *semi-***c.** (**c.** *deschisă sau imperfectă*); o succesiune a D cu o altă treaptă decît T (în armonia clasică cea mai frecventă: V—VI) se numește **c.** *întreruptă* sau **c.** *înșelătoare*) (Ex. 1). Dacă în muzica clasică, **c.** perfectă, reunind atît relația D—T și pe cea Sd-T (I—IV—V—I) constituia modelul recognoscibil al întregului sistem de relații armonice, **c.** fiind extinsă principial la nivelul întregii forme (Mersmann), în muzica romantică și, mai ales, postromantică, prin tot mai accentuata cromatizare (v. cromatism) a armoniei, prin disonanțe* și întîrzierea rezolvării* (inclusiv nerezolvarea acestora), profilul **c.** se estompează iar forma nu se mai structurează neapărat în funcție de **c.** În cadrul armoniei modale, **c.** se constituie în raport cu D și Sd modului* (aflate uneori pe alte trepte decît pe treptele V respectiv IV ale tonalității*). În același timp, puternica influență a melodicului, reafirmă rolul clausulei, în așa fel încît există în muzica de acest tip o dualitate a funcției armonice și a celei melodice. (Ex. 2). (G. F.)

2. Secțiune a formei* în cadrul unui concert* instr., cu caracter de virtuozitate* și structură liberă, rezervată solistului*. **C.** precede, în general, finalul primei părți a lucrării și constituie un prilej de demonstrare a posibilităților tehnice ale instrumentistului, constă din pre-

(Cadență (2) : Mozart, Concert pentru violină și orchestră nr. 5)

ex. 3



Cadență (2)

lucrarea materialului tematic al mișcării (sau a unei teme* proprii). În forma muzicală, are funcția de a tensiona rezolvarea armonică, a cvart-sext acordului V $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$, astfel ca reintrarea *tutti* (1)-ului să se producă într-un moment de culminație. Acest efect dramatic este realizat prin oprirea orch. pe acordul V $\frac{6}{4}$ cu coroană* și prin urmărirea unui curs ascendent, atît în evoluția construcției muzicale a c. cît și în gradarea dificultăților tehnice. **C. (2)** reprezintă astfel o „dilatare" a raporturilor **c. (1)** autentice. Un tip rudimentar de **c.** este cultivat de compozitorii sec. 16 (Don Luis Milan, Girolamo Cavazzoni) și constă într-o înlănțuire de pasaje rapide cu rol concluziv. În sec. 17—18, funcția și amploarea **c.** sînt determinate de doi factori : a) cristalizarea armoniei tonale și b) influența pe care opera* napolitană — al cărui tipar impune includerea unor secțiuni de virtuozitate vocală *(aria di bravura)* — o exercită asupra muzicii instr. Autorii clasici (Haydn, Mozart) indică locul **c.** în partitură* și acordă interpretului libertatea alcătuirii unei structuri muzicale adecvată posibilităților tehnice și sensibilității sale (Ex. 3). Beethoven introduce notarea riguroasă a **c.** în cadrul lucrării și obligația respectării sale de către solist (în *Concertul pentru pian și orch. în mi bemol major* op. 76), procedeu care, ulterior, este adoptat de majoritatea compozitorilor. Abrev. : *cad.* (C. A. B.)

cadran tonal v. **cercul cvintelor.**

cadril (fr. *quadrille* ; sp. *cuadrilla*) **1.** Dans care constă din mai multe figuri (inițial 5) în măsuri* diferite, în cursul căruia partenerii, în grupuri de cîte 2 perechi, se schimbă între ei. În sec. 19 a pătruns în mediul orășenesc al românilor. **2.** Dans pop. rusesc, în ritm binar* și mișcare vioaie. (E. C.)

caecilianism (< numele propriu Sf. Caecilia) mișcare din secolul trecut vizînd reforma muzicii în biserica romano-catolică. (A. L.)

cake-walk (cuv. engl. keik wɔ: k/), dans de salon, în măsură binară*, de origine americană. Se execută cu ridicări ample de genunchi și cambrări accentuate ale corpului. (P. C.)

ca-la-baltă v. **balta.**

ca-la-Breaza v. **breaza.**

calamus v. **chalumeau.**

calando (cuv. it. „coborînd" < *calare*, „a coborî"), indicație de tempo **(2)** și de dinamică **(1)**, prin care se cere interpretului rărirea treptată a mișcării și, concomitent, scăderea intensității* sunetului, deci, simultan, *diminuendo** și *ritardando**.

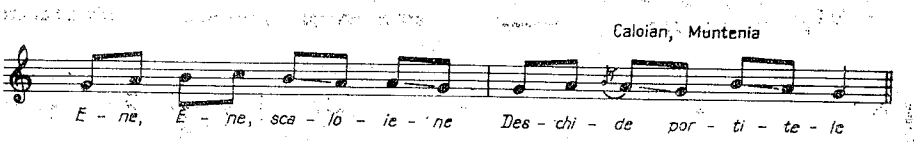
calandrone, flaut* popular, specific Italiei. (I. R.)

ca-la-ușa-cortului, joc* popular românesc răspîndit în Valea Dunării, cu ritm* binar* și mișcare vioaie ; melodia corespunzătoare acestui joc.

calmo (loc. it. „liniștit", „domol"), indicație de expresie și de tempo **(2)** prin care se cere o desfășurare liniștită a discursului muzical.

calofonicón (< gr. καλός *kalos* „frumos" și φωνή *phonế*, „sunet", „cuvînt", cîntare"), culegere antologică de cîntări religioase care nu fac parte obligatoriu dintr-una din slujbele bisericești. (Primele traduceri românești de **c.** le numeau „frumos glăsuitoare"). În mss. biz. le întîlnim sub denumirea de ὑμνοὶ καλλοφωνικοί Sin. *antologhion* (v. antologie). V. *mathimatarion ; ichimatararion.* (N. M.)

caloian (< gr. *kalos* „frumos" și *Iani* „Ioan"), datină însoțită de cîntec, care sărbătorea la origine mitul zeului naturii (simbol al vegetației care moare și învie). Oamenii bis., pentru a elimina zeul păgîn, l-au înlocuit cu Ioan Botezătorul, fixîndu-i ziua în jurul solstițiului de vară (24 iunie). Obiceiul este practicat de copii, într-o zi fixă (a treia marți sau a patra joi după Paști ori după Rusalii) sau, mai tîrziu, în orice zi secetoasă. Obiceiul are o terminologie pop. bogată (Ene, Scaloian, Ududoi, Mumuliță de ploiță etc.) și este cunoscut numai în S. țării. Manifestare complexă de joc dramatic, cîntec și practici rituale. Caloianul este confecționat din lut sau alte materiale, împodobit și îngropat, în cadrul unui ceremonial tradițional (bocire, pomană, masă etc.) apoi, după 3 zile, dezgropat și azvîrlit pe o apă curgătoare, după care copiii se stropesc cu apă. Textul poetic, o invocație pentru ploaie (v. și paparudă) și urare de belșug, se cîntă pe o meloppe* cu ambitus **(2)** redus, profil descendent, în valori* ritmice egale sau pe melodie de bocet* local, cu formă liberă, improvizată*.



Caloian

Bibliogr.: Marian, Sim. Fl., *Sărbătorile la Români. Studiu etnografic, vol II, Păresimile*, Buc., 1899 ; Buhociu, Oct., *Le Folklore du Printemps*, Paris, 1957 ; Beza, Marcu, *Paganism in Rumanian Folk-lore*, Londra, 1928 ; Wünsch, R., *Das Frühlingsfest der Insel Malta*, 1902 ; Ivănescu, G., *O influență bizantină sau slavă în folclorul românesc și limba românească*, *Caloianul*, în : *Folclor literar*, Timișoara, 1967 ; Vulpescu, M.:

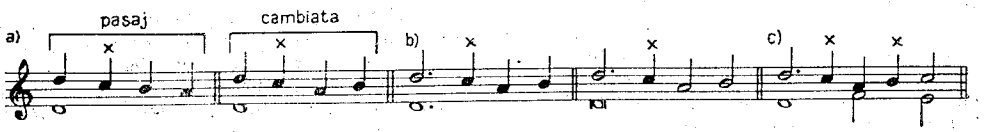
Les coutumes roumaines périodiques, Paris, 1927; Collaer, P., *Carnaval et rites printaniers*, Bruxelles, 1963; Comişel Emilia, *Le folklore des coutumes qu'on observe au cours d'une année* Sarajevo, 1963; acelaşi, *Folclor muzical*, Buc., 1963. (E. C.)

calore (con ~) (cuv. şi loc. it „căldură", „ardoare"), indicaţie de expresie prin care se cere o interpretare plină de înflăcărare.

calul v. **căiuţii.**

calypso, dans de salon, executat de perechi, cu poziţii caracteristice ale mîinilor. Provine dintr-un dans pop. de carnaval din Jamaica. (P. C.)

cambiata (cuv. it., < *cambiare*, „a schimba"), denumire dată în sec. 18 de teoreticianul J. J. Fux unei formule melodice frecvent întîlnită în muzica Renaşterii *. În mod esenţial, această formulă conţine o disonanţă* de pasaj (v. note de pasaj) continuată în mod nereglementar prin salt*, iar termenul se referă la schimbarea produsă în succesiunea notelor formulei iniţiale de pasaj (Ex. a). În stilul palestrinian, **c.** descrie o mişcare descendent-ascendentă, pornind de la o consonanţă* de pe timp **(I, 2)** sau fracţiune tare de timp, coboară treptat la o pătrime* slabă, de obicei disonantă (nota **c.** propriu-zisă) de la care sare apoi o terţă* în aceeaşi direcţie la o consonanţă, pentru a se reîntoarce treptat în direcţie ascendentă. Notele constitutive ale acestei formule pot avea durate* diferite, determinînd ritmizări variate, nota **c.** propriu-zisă este însă totdeauna o pătrime slabă (Ex. b). De cele mai multe ori, **c.** este formată din patru note, dar atunci cînd ultima este o disonanţă sau nu are decît durata unei pătrimi, i se mai adaugă o a cincea notă în mers treptat ascendent (Ex. c). Pînă la cristalizarea în această formă, **c.** a îmbrăcat diverse aspecte, întîlnite mai ales în stilul polifoniştilor flamanzi (v. neerlandeză, şcoală) (**c.** din trei note, **c.** în mers ascendent), care au ieşit din uz în polif. sec. 16 şi în stilul palestrinian. V. *broderie*. (L. C.)



Cambiata

Camerata florentină (it. *camerata*, „reuniune culturală"), grupare intelectuală umanistă de la sfîrşitul sec. 16 şi începutul sec. 17, a cărei activitate, muzical-teoretică şi creatoare, desfăşurată în Florenţa, a avut drept consecinţă afirmarea *monodiei acompaniate* **(2)** şi a elementelor constitutive fundamentale ale melodramei* it.: aria **(1)** şi recitativul*. Contextul spiritual al epocii în care fiinţează **C.** este dominat de orientarea renascentistă către valorile culturale ale antic., ceea ce generează interesul pentru muzica greacă*. Sub influenţa autorilor antici, al cărui studiu este aşezat în centrul preocupărilor teoreticienilor, tratatele care apar preconizează în special lărgirea sistemului **(II, 3)** modal* aflat în practica muzicală a vremii şi deplasarea ponderii în relaţia muzică-text, de la primul la al doilea termen (Glarean, *Dodekachordon*, 1547; Nicola Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555; Gioseffo Zarlino, *Le Istituzioni harmoniche*, 1558). Aproximativ între anii 1557—1582, în casa florentinului Giovanni Bardi, conte de Vernio, un grup de umanişti de formaţie literară, muzicală ştiinţifică (între care compozitorul, lautistul şi teoreticianul Vincenzo Galilei şi cîntăreţul Giulio Caccini) se întrunesc pentru a dezbate diferite aspecte culturale ale epocii. Printre acestea figurează şi problema înnoirii concepţiilor estetice şi componistice muzicale. În lucrări teoretice de referinţă, Bardi *(Discorso sopra la musica antica)* şi în special Galilei *(Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581), consideră că facultatea muzicii eline de a crea *catharsis*-ul provine din simplitatea şi linearitatea sa. În consecinţă, ei se opun cu vehemenţă practicii polif. a vremii, care prin creşterea exacerbată a densităţii vocilor **(2)** ajunsese să anuleze suportul literar al muzicii vocale şi se pronunţă pentru cultivarea *monodiei* — acompaniată armonic cu discreţie — care să fie strict subordonată textului poetic. Pentru a ilustra cele preconizate, Galilei compune *Cîntul lui Ugolino* şi *Lamentările lui Ieremia*, două lucrări vocale monodice cu acompaniament* de viole*. O nouă etapă în istoria **C.** începe odată cu plecarea lui Bardi la Roma şi cu mutarea sediului întrunirilor în casa lui Jacopo Corsi (1592). Membrii **C.** sînt acum Emilio de Cavalieri, Caccini, Peri, Girolamo Mei, Ottavio Rinuccini şi chiar Monteverdi şi Torquato Tasso. Preocuparea lor predominantă este introducerea noului stil* muzical (denumit *in armonia favellare* — în „armonie rostită", *stile recitativo, recitar cantando* sau *stile rappresentativo)* în melodrama pastorală, gen foarte apreciat în epocă. De Cavalieri scrie, în colaborare cu poeta Laura Guiccioni, două drame intitulate *Satirul* şi *Disperarea lui Filene*. Peri compune pastorala *Daphne* (pe textul lui Rinuccini), interpretată în diferite variante între anii 1594—1599 şi care, conţinînd în germene elementele de bază ale melodramei — aria şi recitativul* — inaugurează o nouă epocă în istoria operei*. În anul 1600 sînt puse în scenă alte două lucrări

scrise în noul stil de Peri și, respectiv, Caccini pe libretul lui Rinuccini *Euridice*, iar în 1602 apare antologia de piese vocale monodice cu acompaniament de *basso continuo** a lui Caccini, intitulată *Nuove musiche a nuova maniera di scriverle*. Noua concepție componistică este susținută și teoretic în prefețele acestor lucrări: Peri, *Prefazione alle Musiche Sopra L'Euridice del Sig. Ott. Rinuccini* (1600), Caccini, *Prefazione alle nuove musiche* (1602), precum și în tratatul *Discorso Sopra la musica antica e moderna* (1602) al lui Girolamo Mei. Principiile novatoare introduse de membrii **C.** în teoria și arta componistică muzicală își vor găsi afirmarea artistică în creația lui Monteverdi. (C. A. B.)

cameră, muzică de ~ (< it. *musica da camera*). Termenul s-a acordat în secolul 16 producțiilor care aveau loc în casele particulare, spre deosebire de muzica executată în biserică *(musica da chiesa)* sau la teatru. Începînd din a doua jumătate a sec. 18, noțiunea capătă un conținut mai precis, referindu-se la muzica executată de un ansamblu **(I, 2)** redus ca număr de interpreți (1—10 executanți). Literatura genului **(I, 1)**, de la piesa mică, pînă la lucrările de amploare, se bazează pe principii determinante de organizare, cu partidă* specială pentru fiecare instr. Prin sonoritatea redusă a ansamblului, opusă fastului sonor, **c.** apelează la elementele intrinseci ale muzicii care esențializează gîndirea melodică, armonică și contrapunctică. V.: *duo; trio; cvartet; cvintet; sextet; octet; nonet; dixtuor*. (G. M.)

camerton (< germ. *Kammerton* „ton de cameră"), mic instrument de suflat, de formă tubulară, cu ancie* metalică batantă, ce emite, de obicei, sunetul *la* și servește la acordarea* unor instrumente. V. *diapazon* **(5)**. (G. F.)

campanaccio v. **talangă.**

campane v. **clopote.**

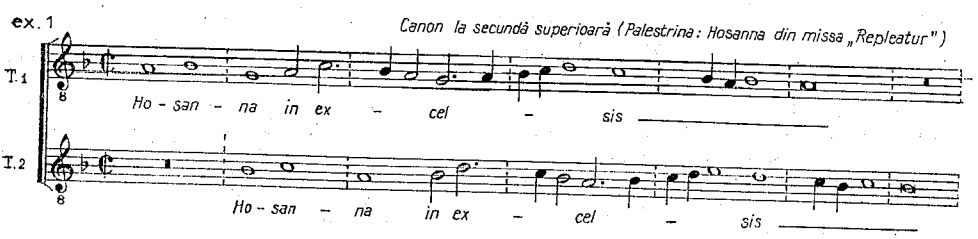
campanelli v. **joc de clopoței.**

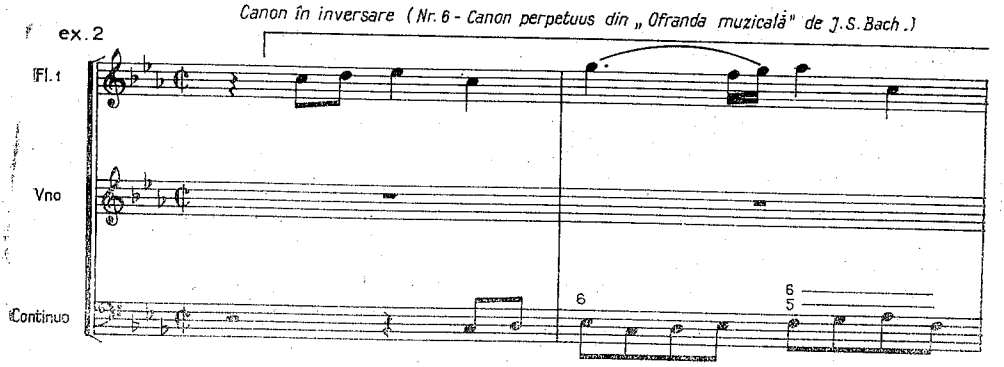
cancan (cuv. fr.), dans de salon, apărut pe la 1830, executat fantezist, cu aruncări în sus ale picioarelor, practicat cu precădere în cabaretele pariziene; în spectacolele de operetă* se numește *french-***c.** (P. C.)

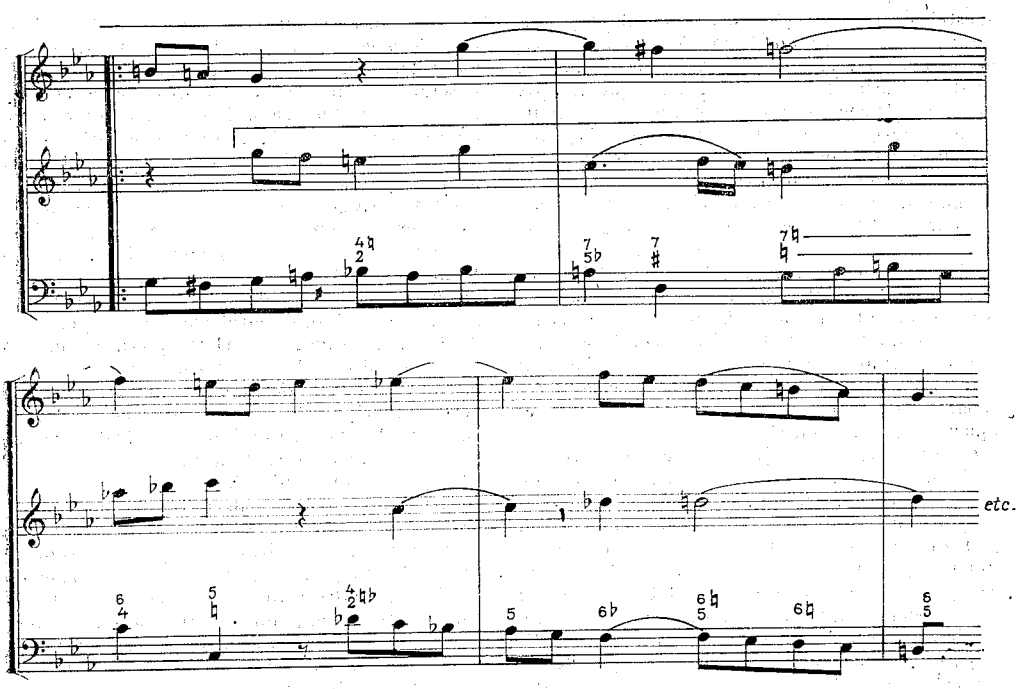
cancionero (cuv. sp. [cansionero]), colecție spaniolă de texte muzical-literare, sau numai literare, în general de proveniență folclorică, specifică sec. 15—17. Printre **c.** considerate importante din punct de vedere documentar și artistic se numără; **C.** *muzical de Palacio* (458 compoziții la 2—4 voci **(2)**, datînd din sec. 15—16); **C.** *muzical de Upsala* (sec. 16—17). (C. A. B.)

canericans (cuv. lat. „ca racul") v. **canon (4); retrogradare; recurență.**

canon (< gr. κανών „regulă, normă") **1.** Denumire a monocordului* la grecii antici. **2.** (BIZ.) Poem religios de mari diversiuni alcătuit de regulă din nouă ode **(2)**, pesne*, cîntînde* sau cîntări*; face parte din slujba utreniei*. Oda este formată la rîndul ei din trei







Canon (4)

pînă la nouă tropare* identice (ca număr de silabe și loc al accentelor) cu primul tropar care se numește irmos* sau catavasie* și care slujește de „model" celorlalte strofe din odă, dîndu-le atît melodia după care se cîntă, cît și numărul de versuri și silabe din care este compus în lb. gr. Însăși denumirea de **c.** arată că părțile lui componente (strofele și odele) se supun unor norme sau reguli determinate, în ceea ce privește structura (forma) și înlănțuirea lor. În **c.** se întîlnesc atîtea structuri cîte irmoase sînt. Irmosul determină structura fiecărei ode numai troparele acelaiași ode rămînînd *izosilabice* și *homotonice*. Fiecare odă tratează episoade diferite ale aceleiași teme, toate căpătînd unitate în cadru **c.**, care este intitulat corespunzător temei: „al Învierii", „al Crucii" etc. Forma completă a **c.**, de nouă ode, se află numai în rînduiala „Dupăcinării", din prima săptămînă a păresimilor și în **c.** *cel mare* al lui Andrei Criteanul (episcop de Creta 711 — m. 726) — de la *denia* din săptămîna a cincea a păresimilor — care numără peste 250 de tropare. De regulă, celorlalte **c.** le lipsește oda a doua. **C.** de proporții mai reduse se numesc *diode* (gr. διῳδια, sau sl. *duo pesneț*), *triode* (τριῳδια sau *tripesneț*), *tetraode* (τετραῳδια sau *patrupesneț*). **3.** Partea centrală, recitată, după *Sanctus** în misa* romană. (S. B. B.). **4.** Formă contrapunctică* avînd la bază un proces imitativ riguros și continuu. Spre deosebire de imitația* simplă, în care vocea **(2)** care imită *(risposta*, consevenza*)* reproduce doar începutul celei inițiale *(proposta*, antecedenta*)*, **c.** prinde în acțiunea imitativă întreaga desfășurare melodică. **C.** poate constitui o piesă de sine stătătoare sau o parte dintr-o lucrare mai mare. ■ În construcția **c.** intervin o serie de factori care determină diferite variante ale acestuia. Astfel, distanța care separă în timp intrările **(1)** succesive ale vocilor, permite o diferențiere a lui în: **c.** la distanță de unul, doi sau mai mulți timpi **(1, 2)**, respectiv măsuri*. Deosebirea de înălțime **(2)** între vocea inițială și cea care imită reprezintă un alt criteriu de individualizare; **c.** la unison*, octavă*, cvintă*, cvartă* și la alte intervale (Ex.). La toate aceste intervale **c.** poate fi realizat prin imitație în mișcare* directă, contrară (**c.** în oglindă sau inversare*) și retrogradă (**c.** *cancricans* — v. recurență). Alte variante ale **c.** se pot obține prin mărirea sau micșorarea duratelor* (**c.** în augmentare* și **c.**, în diminuare*). Există și cazuri în care aceste procedee se pot combina (ex. **c.** în augmentare și inversare, **c.** în inversare și mișcare retrogradă etc.). **C.** poate fi încheiat printr-o codă*, cu întreruperea imitației (**c.** finit) sau reluat de la început prin suprapunerea ultimei părți cu prima (**c.** infinit sau circular). În cadrul

acestei variante există și forme modulante, unde reluările se fac în noi tonalități (c. *per toños*, c. în spirală etc.). ■ Numărul vocilor din c. poate fi variabil (c. la 2, 3, 4 sau mai multe voci). Cînd procesul imitației se referă la melodia unei singure voci avem un c. simplu, iar cînd este imitat un complex de 2 sau 3 voci de către o altă grupă corespunzătoare, vorbim de c. dublu sau triplu. Notarea c. se face fie sub formă de partitură*, cu toate vocile desfășurate (c. deschis), fie pe un singur portativ*, avînd indicațiile necesare privitoare la numărul vocilor, locul și intervalul intrărilor etc. (c. închis). Aceste indicații uneori pot lipsi, urmînd să fie deduse din cîte un motto pus la început (c. enigmatic, întîlnit în practica polif. mai veche, mai ales la polifoniștii flamanzi (v. neerlandeză, școală). ■ Din punct de vedere istoric, c. apare încă din epoca *Ars antiqua** în *rota** și *rondellus** (v. *rondeau*). (Ex. c. engl. *Sumer is icomen*), apoi în *Ars nova** sub numele de *caccia** și *fuga**, pentru a ajunge la o deosebită înflorire în arta polifoniștilor flamanzi (sec. 15). Utilizat cu oarecare moderație în sec. 16, în muzica religioasă cît și în madrigale* sec. 16, își pierde cu timpul interesul odată cu declinul polif. vocale și apariția monodiei* acompaniate. În epoca barocului* cunoaște o nouă valorificare, în special în cadrul fugii, în părțile de stretto* ale acesteia. Este cultivat apoi de clasici și de romantici ca parte componentă în formele mari (sonată*, cvartet (2) și simfonie*). În sec. 20 serialismul* dodecafonic îi acordă o nouă semnificație prin preluarea unor procedee ale c. ca principii generatoare ale acestei tehnici (ex. inversare, mișcarea retrogradă etc. — v. și serie). (L. C.)

canonarh (Biz.) (< gr. κανόνάρχης, *canonarhis*) sau *protocanonarh* (πρωτοκανόνάρχης, *protocanonarhis*), cîntăreț care conducea cîntarea canoanelor (2) și se îngrijea de tipic*. (S.B.B.)

cantabile (cuv. it. „cantabil", ceea ce poate fi redat în maniera cîntului"), indicație de expresie prin care se cere scoaterea în relief a melodiei principale, dîndu-i-se un caracter expresiv. În muzica instr., indicația c. cere o interpretare în maniera cîntului vocal. Deseori se folosește în completarea unei indicații de tempo (2) (ex.: *andante* c.). V. *cantando*.

cantabilitate, proprietate a unei melodii sau a unei lucrări muzicale vocale sau instrumentale de „a fi cîntată", de a se desfășura în cele mai comode registre (1) ale vocilor (1) sau instrumentelor, de a se compune din intervale* muzicale ușor de intonat și din valori* ritmice moderate, de a avea cursivitate și expresivitate.

cantando (cuv. it. „cîntînd"), indicație de expresie care cere interpretului punerea în valoare a melodiei, reliefarea ei.

cantată (< it. și lat., *cantare* „a cînta"), gen muzical cristalizat din madrigalele* italiene solistice, în care vocea (1) este acompaniată de un mic grup coral și un instrument (de preferință lauta*). Termenul s-a fixat în sec. 17, desemnînd o lucrare vocală însoțită de acomp. inst., cu caracter dramatic sau narativ, cîntată de un singur solist*, structura sa (arii (1) și recitative*) fiind aleasă în funcție de subiectul literar. Spre deosebire de oratoriu*, c. și-a însușit treptat sfera conținutului liric. Dintre compozitorii care au abordat acest gen în sec. 17 se numără Giulio Caccini, Jacoppo Peri, Claudio Monteverdi, Giacomo Carissimi, acesta din urmă utilizînd în mai mare măsură teme religioase, genul fiind integrat treptat în repertoriul de cult. Alessandro Scarlatti oferă genului o strălucire deosebită, dezvoltîndu-i forma prin introducerea ariei *de capo* și utilizînd, datorită perfecționării instr. de coarde, elemente de virtuozitate în partitura* grupului instr. Sec. 18 adaugă noi pași în evoluția c. : ariile sînt constituite din teme contrastante (pentru obținerea caracterului dramatic) începutul și finalul lucrării este conceput instr. *(ritornela* — v. riturnelă)*. Depășind granițele Italiei, genul este adoptat în Franța (Louis-Nicolas Clérambault, François, Couperin, André Campra) și Germania (Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson, Michael și Johann Cristian Bach, Dietrich Buxtehude și Georg Friedrich Händel) unde s-a dezvoltat în special c. bis. Compuse pentru soliști, cor (1) și orgă* (sau orch.), aceste creații aveau, cu necesitate, în final, forma unui coral*, intonat și de comunitate. Dar c. laică nu era definitiv expulzată din repertoriul curent, fiind compusă numai ocazional, cu prilejul festivităților publice, evenimentelor familiale. În creația lui J. S. Bach, genul ocupă un loc important, atît calitativ cît și cantitativ (295 de c., structurate în cinci cicluri), religioase în cea mai mare parte dar și laice, între acestea din urmă cele mai cunoscute fiind *Cantata cafelei* și *Phoebus* și *Pann*. Spre sfîrșitul sec. 18, termenul de c. a fost utilizat în sens larg, cu referire la lucrări vocal-instr., incluzînd solo-uri, coruri și numere* instr., cu tematică diversă de cult sau laică, dramatice sau lirice, deseori confundîndu-se ca formă cu oratoriul, pasiunea* sau opera*. Creații reprezentative în sec. 18 și 19 au scris : Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Carl Maria von Weber, Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns ; în sec. 20 : Serghei Prokofiev, Dmitri Kabalevski, Ralph Vaughan Williams, Cyril Scott. Între cele mai valoroase lucrări românești se numără : *Gheorghe Doja* de Constantin Palade, *Cantata păcii* de Zeno Vancea, *Cantata victoriei* de Gheorghe Dumitrescu, *Cantata dramatică*, 1877 de Doru Popovici, *Cantata festivă* de Aurel Stroe, *Cîntare unui ev aprins* de Cornel Țăranu. *Cantatele I, II, III* de Ștefan Niculescu, *Columna* de Sabin Pantza (I. S.)

cante flamenco, specie tipică a muzicii populare spaniole vehiculată îndeosebi de ţiganii din Andaluzia; „unul dintre fenomenele cele mai remarcabile ale cîntecului din Spania de sud" (José Bergamin). De origine controversată, locuţiunea desemnează nu atît forma muzicală cît genul **(I, 3)**; **c.** este un stil* melodic, caracterizat printr-un bogat desen melismatic* şi un modalism specific (apropiat de unele aspecte ale muzicii indiene şi arabe) şi totodată un stil de interpretare vocală, cu caracteristice efecte de falset*. Deşi De Falla a propus încă din 1922 o distincţie între stratul cel mai vechi al acestui folclor, *cante jondo**, şi **c.** (cel din urmă înglobînd aspectele sale mai recente), clasarea genurilor şi subgenurilor este încă în discuţie. **C.** are ecouri directe în muzica cultă spaniolă (De Falla, *Amorul vrăjitor, 7 cîntece spaniole* etc.); de asemenea, în muzica uşoară* şi în folclorul comercial, de spectacol. (R. G.)

cante intimo v. **cante jondo.**

cante jondo (cuv. sp. /hondo/, „cîntec profund, tainic"), cîntec popular spaniol înrudit cu cante flamenco*. Trăsături caracteristice se observă atît în emisiunea vocală (v. voce) cît şi în bogăţia variaţională* şi improvizatorică* a interpreţilor acestui gen **(I, 3)**, Sin.: *cante intimo; cante profundo; cante vivido.* (I. R.)

cante profundo v. **cante jondo.**

cante vivido v. **cante jondo.**

cantilaţie (< lat. *cantilare*, „a fredona"), termen ce desemnează o specie de psalmodie*, apropiată de recitare, utilizată în cîntul liturgic gregorian*. (A. L.)

cantilena romane v. **cantus planus.**

cantilenă (< lat. *cantio*, „cîntare") **I.** În general, melodie vocală sau instrumentală cantabilă, lirică. Uneori folosit ca sin. pentru *cantabile**. **II. C.** *romana*, cîntarea liturgică a bis. cat. Termen cu semnificaţie controversată; **1.** După unii autori, mai ales partea cantabilă a liturghiei*, deosebită de psalmodie* (V. şi cantilaţie). Notker numeşte secvenţele **(1—2)**, Ekehard IV tropii*, **c. 2.** Alţi autori îi atribuie diferite alte sensuri: variantă a cîntului gregorian (v. gregoriană muzică) dintr-o epocă de decadenţă (Dom Mocqereau); cînt pre-gregorian, identificabil cu vechiul cînt roman (Dom Andoyer); cînt gregorian din a 2-a jumătate a sec. 7 (B. Stäblein). Teoriile mai noi o consideră numai variantă de cîntare locală, specific romană, diferenţiată de celelalte stiluri ale cîntării bic. cat. (ambrosian, mozarab, galican).

Bibliogr.: Sesini, U., *La „romana cantilena"* Roma, 1942; Viscardi, A., *Cantilena*, în *Studii medievali*, S.N., IX, 1936. (E. Z.)

cantio sacra, (cuv. lat.) **1.** Titlu utilizat adesea, în sec. 15—18, cu înţelesul de motet*. **2.** Cîntece spirituale.

canto (cuv. it. „cîntare"), disciplina stăpînirii aparatului vocal în scopul cîntării artistice. Istoria **c.** începe încă din antic., legată de elocinţă, apoi în ev. med. de polif. vocală. Odată cu apariţia operei*, arta cîntului atinge o mare înflorire. După virtuozitatea* cerută de bel-canto*, sec. 19 introduce o nouă specie de vocalism bazată pe declamaţie* şi forţa expresiei, extinsă de sec. 20 de la *Sprechgesang** la efecte vocale de mare varietate. Tehnica emisiei se modifică, apar numeroase teorii întemeiate pe baze anatomo-fiziol. şi psih., care introduc şi ideea de „specific naţional" al vocii **(1)**, derivat din caracteristicile limbii. Toate metodele urmăresc echilibrul gestului vocal, egalitatea emisiei, valorificarea timbrului* natural, amplificarea rezonanţei* şi tehnica specifică (atac **(1)** filaj, dicţie etc.) V. *fonaţie*: *voce.*

Bibliogr.: Becker P., *Wandlungen der Oper*, Zürich, 1934; Della Corte, A., *Canto e bel-canto*, Torino, 1933; Panconcelli-Calzia, G., *3000 Jahre Stimmforschung*, Marburg, 1959. (E. Z.)

canto carnascialesco (canti carnascialeschi) cuv. it. [earnaʃalesco]), termen generic desemnînd cîntecele de factură populară care alcătuiesc suportul muzical al carnavalurilor florentine *(Carnasciali)*, manifestări artistice caracteristice sec. 14—16. La originea acestor *Carnasciali* se află Saturnaliile romane şi anticele ritualuri de celebrare a reînnoirii primăverii, care, în ev. med., generează serbările cîmpeneşti ale lunii mai *(callendimaggio)*. Practicile folclorice toscane cuprind defilări cu măşti şi costume, care reprezintă pe membrii diferitelor bresle şi categorii sociale (producători de ulei, zidari, curelari, morari, pelerini, văduve) şi sînt însoţite atît de muzică instr. (fluiere, trp.) cît şi de cîntecele ale căror versuri evocă personajele amintite. În a doua jumătate a sec. 15, familia de 'Medici transformă aceste *Carnasciali* spontane şi improvizate în spectacole grandioase, în care artiştii vremii contribuie la alcătuirea carelor alegorice şi a costumelor, la dispunerea grupurilor, la compunerea discursurilor şi a versurilor. Cîntecele de carnaval sînt piese construite conform principiilor polif. pop. toscane, la trei voci **(2)** — în acelaşi mod cu cîntecele de dans, *canzoni a ballo* — cu un caracter fie *grave**, *sostenuto**, fie *vivace gicoso*. Creaţia acestor **c.**, în general anonimă, s-a pierdut în cea mai mare parte; se păstrează, totuşi, numele muzicienilor Alexander Agricola şi Alexander Copinus. În cadrul carnavalurilor florentine apar şi se cristalizează genurile vocale cultivate de compozitorii sec. 16: lauda*, frottola* şi villanella*. (C. A. B.)

cantor, funcţie în muzica de cult privind interpretarea vocală a unor părţi solistice anume destinate. ■ În ritualul sinagogii, **c.** este, prin excelenţă, solist* vocal. ■ În bis. cat. îndeplineşte funcţia cîntării unor părţi solistice dar şi pe aceea a conducătorului corului. Sub influenţă cat. şi protestantă, în Transilvania şi în Banat, **c.** este sin. cîntăreţului **(2)** de strană* (v. *melurg; psalt*). ■ În bis. reformată germ. **c.** desfăşura o activitate complexă: organist*, de conducător

al ansamblului **(I, 2)** și coordonator al întregii activități muzicale, adesea, de profesor. În calitatea sa de **c.** la Thomaskirche din Leipzig, J. S. Bach a avut și obligația compunerii unor lucrări religioase. (A. L.)

cantus (cuv. lat. „cîntec") **1.** Melodie liniară simplă, încredințată vocii **(1)** sau instrumentului, avînd în cadrul compoziției muzicale rolul predominant de care depinde esențialmente expresia. Denumirea provine din perioada ev. med. și a Renașterii*. În repertoriul muzical liturgic, **c.** corespundea melodiilor gregoriene*, reprezentînd melodia cîntată fără întrerupere de la început pînă la sfîrșit, asemănătoare psalmului* solistic, fără intervenții corale. **2.** Într-o accepțiune secundară a termenului (sec. 16, în apogeul polif. vocale), **c.** indica partea vocii **(2)** de sopran **(3)**, cea mai acută și tinzînd să devină dominantă în țesătura polif., cîntată de vocea superioară a complexului celor 4 voci *(Cantus, Altus, Tenor, Baasus)*. Sin.: *discant* **(II, 3). 3.** Tot cu numele de **c.** sînt denumite unele compoziții polif., în special profane, existente la începutul sec. 16. (M. M.)

cantus firmus (cuv. lat., „melodie fixă"), linie melodică, „dată", peste sau sub care se construiesc celelalte linii melodice în cadrul contrapunctului* sever. **C.** își are originea în melodiile gregoriene*, acele melodii ecleziastice pe care Papa Grigore cel Mare le-a selecționat în sec. 6, grupîndu-le în antifonar*. Melodiile gregoriene s-au păstrat nealterate pînă în prezent în practica bis. cat. (ex. 1). În afara acestora, rolul de **c.** a fost preluat și de unele cîntece pop., între care cel mai celebru este „L'homme armé" (ex. 2). În cadrul polifoniei*, nu numai linia melodică coexistă cu melodiile celorlalte voci **(2)** ci, de cele mai multe ori, și textele în limbi diferite (fr. și lat. etc.). În sec. 9—10 ele formau așanumitele *vox principalis*, care au devenit mai tîrziu *vox organizandi* în organum* și apoi vocea de bază, tenor **(3)** sau **c.** în discant **(I, 1, 2). C.** în contrapunctul sever este alcătuit din durate* de note lungi și egale (v. *cantus planus*), nerepetabile pe același sunet, evitînd intervalele mărite* și micșorate*, salturile mari (sextă* mare, septimă*) și preferînd mersul treptat*. De asemenea, **c.** trebuie să se scrie într-un ambitus **(1)** restrîns (cvintă* — decimă*). Deși esența **c.** este vocală, unii compozitori le-au folosit și în piese instrumentale (Fr. Liszt, J. Brahms, P. Boulez etc.). Abrev.: *c.f.* (M. M.)

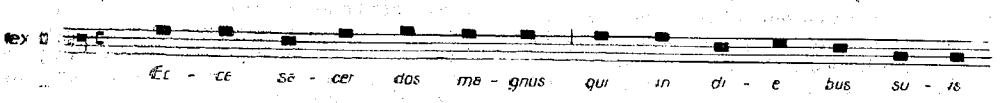
cantus gamellus (cuv. lat. „cîntec îngemănat") v. **gymel.**

cantus mensurabilis (cuv. lat. „cînt măsurat") v. **musica mensurata.**

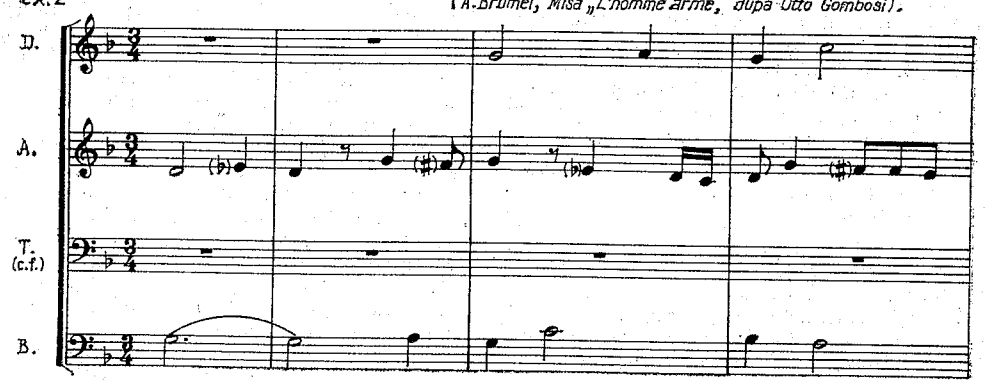
cantus planus (cuv. lat. „melodic plană, dreaptă"; fr. *plainchant)*, termen încetățenit în sec. 13 termenii *cantus choralis* și *cantilena* **(II)** *romana;* datorită valorilor **(I, 3)** lungi și în parte egale ale melodiei de tip gregorian* ce caracterizau un **c.**, termenul s-a opus treptat acelora de *cantus mensuratus (mensurabilis)* (v. *musica mensurabilis)* și de *cantus figuratus (figuralis)* din sfera muzicii polifonice*. (G. F.)

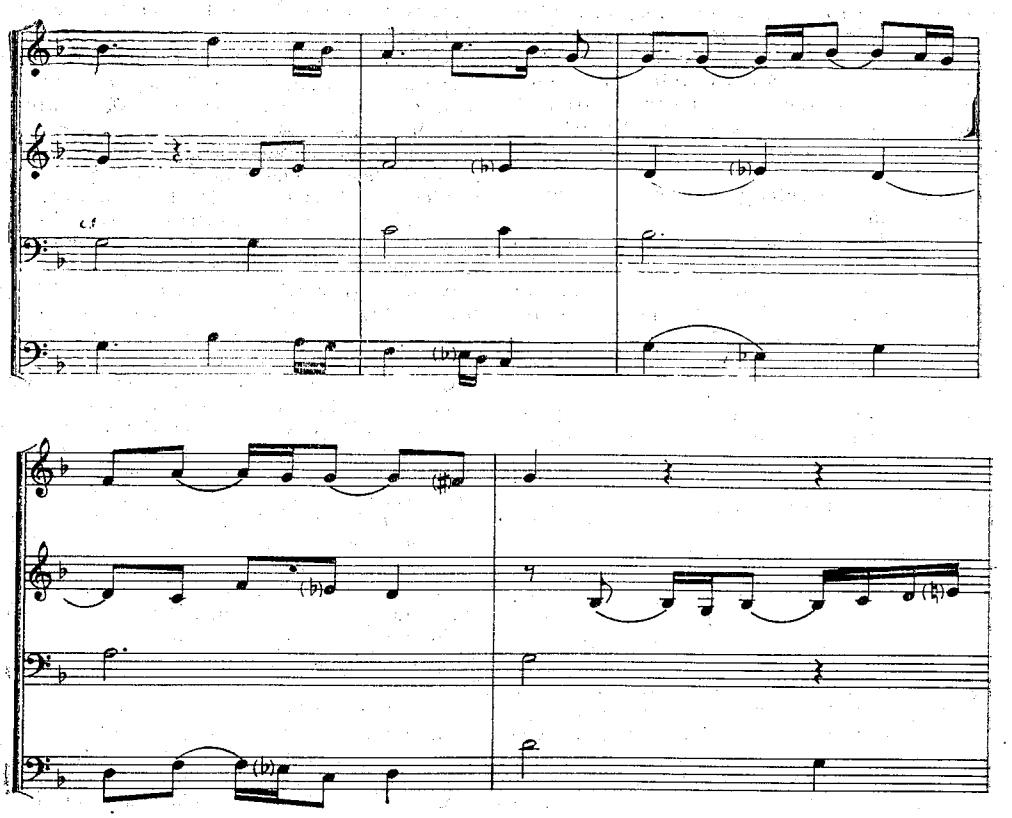
cantonetă (< it. *canzonetta;* diminutiv de la *canzone*, „cîntec") **1.** cîntec it. cu caracter cvasipopular. **C.** napolitană a cunoscut cea mai mare răspîndire, fiind inclusă și în repertoriul marilor cîntăreți. **2.** În sec. 16—17, piese vocale scurte, ușoare, deseori dansante; formă *a a b c c*

ex. 1



ex. 2 (A. Brumel, Missa „L'homme armé," după Otto Gombosi).





Cantus firmus

factură simplă, ritmică viguroasă. Apar în numeroase tipărituri de epocă. Au compus c. Orazio Vecchi, Viadana Monteverdi. (E. Z.)

canun v. **qánûn.**

canzona (canzone) (cuv. it. [cantsona]) **1.** Specie poetico-muzicală cu formă determinată și tematică erotică, vehiculată de trubaduri*, denumită de aceștia în provensală *canso* sau *canzo* (echivalent al termenului fr. *chanson**). În decursul sec. 13—16, **c.** evoluează în simbioza vers-muzică, cristalizînd o formă polif. strofică, structurată în mod obișnuit: A-repetat, BC-repetat în genul frottolei*. **C.** vocală se mai întîlnește și sub forma **c.** *a balla* (în genul *ballata* — v. baladă **(I, 1, 2)**), **c.** *villanesca* (în genul *villanela**) sau *canzonaccio* (în genul *vodevilului**). În sec. 16, între compozitorii de **c.** se disting Conversi, Feretti, Orazio Vecchi. **2.** Sub influența *chanson*-urilor școlii franco-flamande se cultivă în sec. 16 și 17 piese vocale *(canzoni francese)* care, transcrise pentru instr. (laută*, clavecin*, orgă*), conduc în timp la crearea unor lucrări instr. independente față de modelele vocale *(canzoni alla francese* sau *canzoni da sonar)*, avînd o scriitură polif. mai puțin rigidă decît *ricercar**-ul. **C.** instr. au compus Benchieri, G. Gabrieli, Purcell (pentru diferite instr.) și A. Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Froberger (pentru instr. cu claviatură*). Caracteristica acestora o constituie melodia cu ambitus **(1)** redus, ritm viu, mișcare rapidă în măsură* de 4/4. Secțiunile **c.**, imitative*, supuse repetiției, sînt bazate pe teme* înrudite cu tema inițială (purtînd în general indicația *Allegro**), secțiuni între care se intercalează altele, lente *(Adagio*)*, în măsuri ternare* (Frescobaldi), ce pot avea uneori caracter de toccată* (Froberger). În sec. 17, trăsăturile **c.** se estompează*, **c.** confundîndu-se tot mai mult cu ricercarul*, fantezia **(1)**, capriciul* și fiind înlocuită finalmente de fugă*. **3.** Termenul **c.** desemnează în sec. 16 și piesele vocale de factură pop., originare din Neapole, scrise pe texte dialectale *(Canzone villanesche alla Napolitana*, Napoli, 1537), denumite ulterior *canzonette* (v. *canțonetă**). (C. A. B.)

canzoni spirituali v. **cantio sacra.**

capelă, formație muzicală (vocală sau instrumentală) aparținînd unei capele (mici biserici) de la curtea unor suverani, unor seniori sau a

unor particulari iubitori de muzică. Activitatea unei astfel de formații era încredințată unor personalități muzicale de renume, angajate pe viață sau pe timp limitat, cărora li se impuneau anumite obligații artistice (compunerea și interpretarea unor opere special comandate) și organizatorice (recrutarea și îndrumarea interpreților). Rămas în uz, termenul de **c.** se referă la formații constituite, cu caracter permanent, de dimensiuni mai mari (**c.** corale; **c.** militare-fanfare **(6)**) sau mai mici (orch. de muzică de cameră au, uneori, denumirea de **c.**). V. *a capella*. (I. R.)

capelmaestru (capelmaistru) (< germ.: *Capellmeister*) **1.** Interpret de primă importanță al unei capele* instrumentale. V. concertmaestru. **2.** Dirijor* de orch., de fanfară **(6.)** (I. R.)

capră (în folclorul românesc) **1.** Joc dramatic cu măști zoomorfe, organizat de tineri, în perioada sărbătorilor de iarnă. Supraviețuire a cultului dionisiac, practicat pentru asigurarea fertilității, se menține în toată țara, în forme variate ca desfășurare, repertoriu și frecvență. Ceremonial complex din ale cărui „acte" mai importante este de subliniat: „jocul măștii", jucat pe melodii de colind* sau melodii instr. specifice, adeseori în ritm aksak (v. sistem **(II, 6)**), sau pe melodii din repertoriul local de dans; pe alocuri (Transilvania, Moldova nordică), obiceiul are forme dramatice: „moartea și învierea măștii" (prin parodierea repertoriului funebru — cîntecul bradului*, bocetul*), „fuga și găsirea măștii" etc. Jocul **c.** se face după un singur instr. (fluier*, cimpoi*, clarinet*, taragot*, vioară) sau un grup de instr. (fluier-tobă, vioară-cobză*, fluier-vioară, și chiar un mic taraf*). Melodiile proprii au numiri variate: *ca la* **c.**, *a* **c.**, *a căpriței, jocul* **c.**, *la cerb, căprească* etc. În unele zone din S și E Carpaților, **c.** joacă după melodii vocale, hazlii sau licențioase. **2.** În cîmpia Dunării, veritabilul joc al **c.** se face, la „masa mare" a nunții, pe melodia specifică satului, adesea cu text vesel sau licențios, unul din nuntași sau un lăutar jucînd rolul măștii. **3.** Text fragmentar, inspirat din cîntecul **c.**, folosit de copii, în numărători ca formulă de eliminare. Sin.: *brezae, cerb, cerbuț, țurcă, turcă, boriță*.

Bibliogr.: Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1715 (trad. G. Pascu, Buc., 1922); Marian, S. Fl., *Sărbătorile la români*, I, Buc., 1899; Mușlea, I., Bîrlea, O., *Tipologia folclorului, din răspunsurile la Chestionarele lui B. P. Hașdeu*, Buc., 1970; Vulpescu, M. *Les coutumes roumaines périodique*, Paris, 1927, Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, I, Iași, 1915; Fira, Gh., *Nunta în jud. Vîlcea*, Acad. Rom. Din viața pop. român, XXXVII, Buc., 1928; Cocișiu, Il., *Folclor muzical din ud. Tîrnava Mare*, Sighișoara (1944); (Jula, N.), *Tradiții și obiceiuri românești. Anul Nou în Moldova și Bucovina*, Buc., 1968; Brezeanu, I., *În Vadul Brăilei*, Brăila, 1970; Comișel, Emilia, *Folclor muzical* Buc., 1967. (E. C.)

capriccio (cuv. it.) v. **capriciu.**

capriccioso (cuv. it. „capricios"), indicație de expresie și de tempo **(2)** care recomandă o interpretare liberă, plină de fantezie, capricioasă.

caprice (cuv. fr.) v. **butadă; capriciu.**

capriciu (< it. *capriccio* din *capra* „capră"), piesă ale cărei formă, scriitură și, eventual, conținut sînt dictate de libera fantezie a compozitorului și nu de reguli. În sec. 16, termenul se aplica uneori madrigalelor* ce prezentau particularități insolite în structura metro-ritmică sau în text (umoristic, satiric). În sec. 17—18, servea drept titlu variațiunilor **(3)** pe teme* de largă circulație sau fugilor* libere pentru clavecin* (Frescobaldi, Froberger, d'Anglebert) și chiar pieselor cu caracter programatic (Bach, *C. despre plecarea fratelui iubit*). Adesea, **c.** se apropie ca stil de *canzona**. În literatura pentru vl., **c.** tindea să devină o piesă de virtuozitate și chiar un studiu* (Locatelli), trăsătură ce va fi continuată mai tîrziu de Paganini, Rode, Kreutzer. În schimb, în muzical pentru pian a compozitorilor clasici și romantici ca Mozart, Clementi, Beethoven *(Rondo a capriccio)*, Mendelssohn, Brahms, Reger, **c.** are mai ales accepțiunea inițială, de piesă în formă liberă. Se reia și ideea prelucrării* (pentru pian sau orch.) a unor teme cunoscute (ca ale lui Gluck de către Saint-Saëns) sau a unor melodii pop. (Glinka, Rimski-Korsakov, Ceaikovski, Rachmaninov). Echiv. fr. *caprice*. (A. M.)

carabă v. **cimpoi.**

caracter. *Piesă de* **c.**, piesă scurtă instrumentală (de obicei pentru pian), al cărei titlu conține o sugestie poetică sau de atmosferă. Uneori **p.c.** sînt organizate în cicluri sub un nume comun *(Colțul copiilor* de Debussy) sau cumulate într-o piesă mare sub o idee unică *(Carnavalul* de Schumann). E specifică pentru pianistica romantică. (E. Z.). *Variațiune de* **c.**, în ciclul variațiunilor **(3)**, secțiune realizată prin modificarea structurală a temei* (spre deosebire de variația ornamentală), ce vizează o expresie uneori programatică*. *Dans de* **c.**, tip de dans* scenic, în general dinamic, cu caracter uneori comic sau grotesc, avînd la bază, spre deosebire de dansul clasic, o muzică folc. Este integrat spectacolului de balet* (G. F.)

carillon cuv. fr. /karilõ < lat. med. *quadrilo*, „grup de patru"). **1.** Grup de clopote (inițial 4, de unde și numele), acordate diatonic* sau cromatic*, plasate în turnul catedralelor și acționate fie cu ajutorul unei claviaturi*, fie printr-un mecanism de ceasornic. **C.** e cunoscut încă din sec. 13, dar s-a răspîndit mai ales între sec. 16—18 în N Franței și în Țările de Jos. **C.** moderne au pînă la 50 de clopote, cele mai mari aflîndu-se la Universitatea din Chicago și la Riverside Church din New York. **2.** Piese scrise special pentru **c.** **(1)** (compozitori: Matthias van der Gheyn, Pothoff, ambii din sec. 18) sau care imită clopotele. Cultivat de compozitorii preclasici, **c.** este reluat uneori și de cei moderni

(Suita inedită pentru pian de Enescu se încheie cu un „C. *nocturn*"). (A. M.)

carmagnole (cuv. fr. [karmaɲol]). **1.** Dans popular francez al cărui nume este legat de orașul piemontez Carmagnola. **2.** Cîntec revoluționar francez anonim, datînd din 1792. (I. R.)

carmen (cuv. lat., „poem, incantație"; span. „cîntec") **1.** Teoreticienii secolelor 14—15 numesc **c.** partea superioară a unei lucrări vocale cu acompaniament*. **2.** În secolul 16, **c.** semnifică o piesă instr. polif., bazată pe imitație* și fără *cantus firmus**. (I. R.)

Carmina Burana (cuv. lat. med., „cîntece bavareze"), grup de cîntece medievale, cu texte studențești laice, datorate unor autori anonimi (v. goliardici, canti). Compozitorul contemporan germ. Orff, inspirat de cîteva vechi notații de **C.**, a scris cantata omonimă de o deosebită popularitate. (I. R.)

carnyx (< cuv. gr. κάρνυξ), instrument aerofon străvechi cu ambușură*, utilizat de celți și întîlnit și la traco-geți. A fost preluat de romani ca instr. războinic. Pavilionul* instr. avea forma unui cap de balaur. (W. D.)

carol (fr. *carole* (?), un tip de dans în cerc; engl. /'kærəl/), cîntec englez, în formă strofică, asociat treptat cu sărbătorile Crăciunului. Perioada de maximă înflorire a genului e considerată a fi sec. 15. (A. M.)

carole (cuv. fr., probabil din lat. *chorea*), dans popular medieval, în cerc sau în lanț, în tempo **(2)** lent. Era executat fie pe acompaniament* instr. fie vocal, melodiile fiind cîntate chiar de către dansatori: unul cîntă o strofă iar altul o reia sau cîntă refrenul* (cînd acesta există). Farandola* este probabil o variantă a **c.** V. *chorea* **(2)**.

casațiune (< it. *cassazione*, „despărțire, plecare"; germ. veche *Gassatim* „demonstrație pe stradă"; fr. *cassation*), (în sec. 18) piesă muzicală, simplu orchestrată*, care se cînta întotdeauna în aer liber, cu prilejul ceremoniilor nupțiale, sau cu ocazia alegerilor de deputați. **C.** era alcătuită din mai multe părți, asemeni suitei* clasice. Ca structură muzicală, **c.** se apropie de divertisment **(1)** și serenadă* fără a se diferența substanțial de acestea. Scriitura **c.** este simplă, restrînsă ca polif. Cele 7—8 mișcări **(3)** pe care le conține încep și se termină cu un marș* al cărui caracter este subliniat de tobe. Printre compozițiile astfel numite, se numără *Cassatio* de Karl Ditters von Dittersdorf (2 corni, Vl., vla., v. cel, 1769), o alta de Haydn (2 corni, 2 vl., vla, v. cel) și 2 lucrări numite *Cassation* de Mozart (K. V. 63, pentru 2 vl., 2 vle. v. cel, 2 ob., 2 corni și K. V. 99 pentru 2 vl., vla, v. cel., 2 ob., 2 corni), ambele avînd 7 mișcări încheiate cu un marș.

Bibliogr.: Riemann, H., *Musiklexikon*, Berlin, 1929; *Harvard Dictionary of Musik*, Londra, 1970; Riemann, H. și Humbert, G., *Dictionnaire de musique*; Bughici, D., *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Buc., 1974. (D. P.)

cassa di legno v. **lemn (2)**.

castaniete (< it., *castagnette*; it. *naccherre*; engl. *castagnets*; fr. *castagnettes*; germ. *Kastagnetten*), instrumente autofone de percuție, formate din două plăcuțe din lemn de abanos, scobite în formă de cochilie, fie legate între ele cu o coardă (tip pop.), fie fixate de un mîner din lemn (tip de orch.). Cunoscute din antic., la greci și romani, pentru acompanierea anumitor dansuri, **c.** au rămas pînă în zilele noastre instr. pop. în Spania și în unele regiuni din Italia și Franța. În sec. 19 sînt introduse în muzica de operă de către Wagner *(Tannhäuser)*, Saint-Saëns *(Samson și Dalila)*, Bizet *(Carmen)* ș.a. (A. P.)

castrat, cîntăreț adult de sex masculin care, supus operației de castrare înaintea pubertății, dobîndea capacități vocale excepționale, dezvoltate prin lipsa secreției de hormoni sexuali specifici. Vocea **(1)** **c.**, de mare agilitate și putere, alimentată de volumul pulmonar masculin, putea uneori acoperi un ambitus **(1)** de trei octave*. După registru **(1)** vocal și după specializarea obținută, un **c.** era *sopranist* sau *contraltist*. De obicei își începea cariera în copilărie, în corurile bis. (în locul femeilor, care nu erau admise), trecînd apoi pe scenele de operă*. Aici, **c.**, costumați și machiați corespunzător, interpretau cele mai grele roluri feminine, uneori scrise anume pentru ei. Cîntăreți castrați celebri: Carlo Broschi, supranumit Farinelli (1705—1782), se lua la întrecere cu un virtuoz clarinetist, pe care îl întrecea în agilitate și durată de suflu; Gaetano Majorana (Caffarelli), aproape de o vîrstă cu precedentul, a triumfat pe multe scene europene; G. Crescentini (1766—1846), sopranist, cu succese asemănătoare, a fost și compozitor și profesor de canto, autor al unei cunoscute culegeri de vocalize **(2)**. Alți **c.** vestiți au fost B. Ferri (1610—1680) G. Pacchierotti, G. Conti (Gizziello) și G. B. Velluti (1781—1861), ultimul mare sopranist. Practicarea castrării copiilor, de origine orientală, a început să se răspîndească în Europa de pe la finele sec. 16, deși oprită de legi. Mai mult decît de interdicția impusă femeilor de a cînta în corurile eclesiastice și de lăcomia unor părinți denaturați, această practică a depins de marea favoare de care se bucurau **c.** în fața publicului, a curților princiare și regale și chiar a unor compozitori (G. F. Haendel ș.a.). În melodrama* italiană, existența **c.** a determinat o perioadă de mare virtuozism vocal și a influențat chiar dezvoltarea compoziției vocale și instr. Moda și uzul barbar al castrării copiilor au încetat la începutul sec. 19, odată cu noile cerințe expresive și dramatice ale romantismului, bazate pe opoziția netă dintre caracterul masculin și cel feminin. Cîntăreții **c.** (denumiți și „falsetiști* naturali") au înlocuit de prin sec. 16 pe cîntăreții specializați în uzul falsetului*, care susțineau înainte părțile de soprano (sopranist)

și contralto (contraltist). După declinul și dispariția **c.**, falsetiștii și-au reluat vechiul rol. Sin. : *evirat.*

Bibliogr.: Fétis, F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (8 vol.), Bruxelles, 1837—1844; Monaldi, G., *Cantanti evirati celebri,* Roma, 1920; Haböck, F., *Die Kastraten und ihre Gesangskunst,* Stuttgart, 1927. (D. U.)

catalectic, vers ⏑, vers șchiop, căruia îi lipsește o silabă din ultimul picior **(1)** metric. Ex. Pe picior de plai (tipar metric hexasilabic ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∧ **c.**), sau : Măicuță, al meu noroc (tipar octosilabic ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∧ **c.**) În folclorul românesc, versul **c.** se întregește, în momentul cîntării, cu silabe de completare, după anumite norme tradiționale (ex. Pe picior de plai*u*). V. *acatalectic.*

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté,* Paris, 1954; același, *Le giusto-syllabique. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine,* în: *Polyphonie II.* „Le rythme musical", Paris, 1948, retipărit în ed. bilingvă Constantin Brăiloiu, *Opere,* I, prefață și trad. Em. Comișel, Buc., 1967, p. 173—174; Comișel, Emilia, *Folclor muzical,* Buc. 1963, (E. C.)

catavasie (< gr. καταβασία din κατά-βαίνω „cobor"), prima strofă cîntată din fiecare peasnă sau odă* a unui canon **(2)**. Cînd se executau irmoasele* sau troparele* canonului, toți cei ce stăteau în strană coborau și stăteau în picioare (de unde denumirea **c.**). Se cîntă la utrenie*, după psalmul 50. Spre deosebire de irmoase, cu care sînt aproape similare după rolul pe care îl dețin, **c.** le întîlnim cu unele excepții, numai la canoanele sărbătorilor împărătești și ale Maicii Domnului. (N. M.)

catavasier (BIZ.) **1.** Cartea care cuprinde: cîntările învierii pe opt churi* de la slujbele de duminică; irmoasele* sau catavasiile* praznicilor împărătești, ale triodului* și penticostarului*; polieleul* și mărimurile (v. megalinarii) sărbătorilor din cuprinsul anului; svetilnele* învierii; stihirile evangheliei; doxologia* și podobiile celor opt glasuri. Sin. *Octoih* mic; osmoglasnic.* **2.** Cartea în notație muzicală, care cuprinde catavasiile, svetilnele învierii, voscresnele, doxologii, scrise unele syntonom*, pentru zile de lucru sau sfinți cu polieleu, iar altele „pe mare" pentru dumineci, sărbători și praznice. Unele **c.** sau irmologhioane (Macarie și A. Pann), cuprind în plus: „Dumnezeu este Domnul" (pe opt glasuri) sedelnele*, evloghitariile*, troparele și condacele* sărbătorilor praznicale, axioanele* praznicale (la peasna a IX-a a fiecărui rînd de catavasii) și podobiile celor opt glasuri. În bis. gr. și rusă aceste cîntări sînt tipărite în cartea ce poartă denumirea mai veche de Irmologhion și care s-a tipărit și la noi sub acest titlu, mai mult pentru bis. din Banat și Transilvania. (S. B. B.)

caterincă, denumirea populară românească a flașnetei (v. mecanice, instrumente).

cath (cuv. engl.) v. **caccia.**

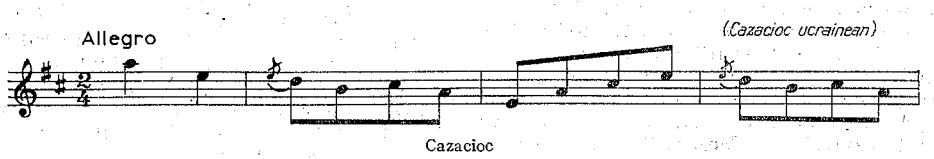
catismă v. **anavatmi (1) antifon (I, 1).**

caval, fluier* mare cu „dop" și cinci găuri pentru degete, cu sunet moale, catifelat. Este răspîndit în Oltenia, Muntenia, Dobrogea și prin S Moldovei. În partea de mijloc a Moldovei, prin **c.** se înțelege fluierul mare fără dop și cu șase găuri. (T. Al.)

cavata, denumire italiană dată în sec. 18 unei scurte arii **(1)** de caracter, care urma după un lung recitativ*. În sec. următor, se folosește termenul de *cavatină**, **c.** fiind cu totul dat uitării în sec. 20.

cavatină (< it.; diminutiv de la *cavata**) **1.** Arie **(1)** de mici proporții în formă de lied*. **C.** semnifica la origine o „descărcare melodică" a recitativului*, un fel de arie de bravură fără repriză*, în concluzie. Fiind intensă în expresia sentimentelor, moderată ca ritm și cu caracter liric, **c.** era în mare vogă în sec. 17—19. Împreună cu recitativul* care o precede, avea în operă* funcția de a caracteriza personajele cărora le era încredințată. Foarte cunoscute sînt **c.**; „Se vuol ballare" din opera *Nunta lui Figaro* de W. A. Mozart, „Regnava nel silenzio" din *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti, „Casta diva" din *Norma* de V. Bellini, „Una voce poco fa" din *Bărbierul din Sevilla* G. Rossini. **2.** Piesă instr. scurtă cantabilă. A fost mai puțin utilizată (ex. *Cvartetul op. 130* de L. van Beethoven). (M. M.)

cazacioc, dans popular răspîndit în Ucraina și Kuban; cel mai cunoscut este **c.** ucrainean, în măsură de 2/4, în tempo **(2)** viu (spre sfîrșit din ce în ce mai accelerat), cu caracter improvizatoric. În folclorul românesc (Moldova) denumirea de *căzăcească* este atribuită unui dans ale cărui întorsături melodice se apropie de acelea ale **c.** A atras atenția compozitorilor încă din sec. 17 (la lautiștii polonezi), în sec. 18 și 19 fiind prezent în unele balete fr. La începutul sec. 19, a fost, în Rusia, dans de salon, iar Dargomârjski a scris un **c.** pentru orch. (Cl. L.F.)



Cazacioc

căiuții (călușeii, calul, călușul), ceată de flăcăi urători în cadrul obiceiurilor de Anul Nou în Moldova. Sînt costumați în așa fel încît sugerează călărețiii pe cai. **C.** umblă atît în ceată constituită anume cît și integrați alaiurilor mai mari de capră* sau plugușor* (buhai) împreună

cu alți mascați. Se joacă, de obicei pe o melodie anume, denumită „ca la căiuți". Ritmul este binar*, accentuat de pașii jucătorilor și de strigături* executate în grup. (C. C.)

căluș, important accesoriu al instrumentelor cu coarde și arcuș*. Lucrat din lemn de arțar sau brad, **c.** este o placă subțire, care, așezată în poziție verticală pe pieptul instr., limitează porțiunea sonoră a coardelor și transmite corpului instr. vibrațiile produse din frecarea arcușului pe coarde. Sin. *scăunaș*. V. *violină*. (G. M.)

căluș(ul) (călușerul), complex de obiceiuri și manifestări coregrafice atestate din sec. 16, întîlnite astăzi în Valea Dunării și unele părți ale Transilvaniei. Aparține unui strat foarte vechi, în legătură, poate, cu colonizarea romană. Are un fond magic, care deși evoluează pretutindeni spre spectacol și divertisment coregrafic, este încă prezent, în formele cele mai bine păstrate, prin numeroase urme ale unor rituri de fertilitate, inițiere, vindecare și luptă. În general, cetele de călușari se formează de Rusalii (Valea Dunării) sau la sărbătorile de iarnă (Transilvania). Jucătorii sînt de obicei în număr impar și stau sub comanda unui *vătaf*. Ei au o costumație specială foarte ornată; toți poartă bîte, la brîu usturoi și pelin, iar la opinci pinteni sau clopoței. Unul dintre ei este un personaj mascat, *Mutul*, care execută diverse comicării. Cetele colindă satele și joacă la diferite case timp de 2 săptămîni. Din punct de vedere coregrafic, jocul se desfășoară în monom, în plimbare pe linia cercului sau pe loc. Tipurile din valea Dunării sînt mai aproape de substrat, pe cînd cele transilvănene au suferit, în sec. 19, unele influențe culte; ambele forme ating însă un înalt grad de virtuozitate coregrafică. Pare înrudit cu unele manifestări similare din apusul Europei. Etim. propusă lat. *collusium* „înțelegere secretă". (A. B.)

călușeii v. **căiuții.**

călușul v. **căiuții.**

căzăceaseă v. **cazacioc.**

c.d., abrev. pentru *colla destra*. v. *Încrucișare* **(2.)**.

ceardaș (< ung. *csárdás)*, dans popular ungar cu o mare răspîndire națională și internațională. Forma sa caracteristică comportă două secțiuni contrastante: prima, lentă (ung. *lassú)*, a doua, rapidă, vioaie, în ritm binar (ung. *friss* sau *friska)*. Uneori tempo**(2)**-ul părții finale se accelerează extrem de mult, obținîndu-se un vîrtej uneori epuizant pentru dansatori. Dansul este prezent în cele mai multe concursuri destinate ansamblurilor și soliștilor pop. A pătruns, încă din sec. trecut, în muzica cultă (*I. R.*)

ceardașu românese v. **învîrtita.**

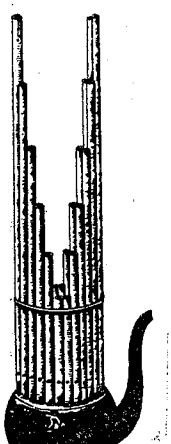
ceata feciorilor, formă de organizare a tinerilor legată de practicarea colindatului (v. colindă) și a celorlalte obiceiuri de peste an. Odată cu alcătuirea, anuală, a **c.** se alege dintre feciorii cei mai prestigioși (de obicei dintre cei ce au făcut armata) un grup de conducere format dintr-un șef („primar", „birău", „vătaf", „căpitan"), un casier („chezaș") și mai multe ajutoare („locotenenți", „ajutori de vătaf"); ei se ocupă cu organizarea (tocmesc gazda petrecerii, invită fetele la petrecere, tocmesc lăutarii*, strîng banii etc.) și impun disciplina în cadrul petrecerii. (C. C.)

celestă, instrument muzical inventat de Alphonse Mustel (Paris, 1886), de forma unei pianine, ale cărui lame metalice sînt puse în stare de funcționare printr-un mecanism acționat de o claviatură* asemănătoare cu aceea a pianului*. Curînd după apariție, **c.** a fost introdusă în orch. simf. de către Ceaikovski (baletul *Spărgătorul de nuci*). Sunetele scrise sună cu o octavă* mai sus. Sonoritatea sa este pură, egală, convine mai ales arpegiilor* și melodiilor ce nu comportă o durată prelungită a sunetelor. (A. P.)

cellone v. **bassetto.**

celulă (fr. *cellule;* germ *Zelle*) **1.** După H. Riemann, unitatea intonațională care subîntinde motivul*. **2.** În prezent, se consideră că **c.** este o subdiviziune motivică, caracterizată prin completa sa subordonare față de acesta din urmă. (S. R.).

ceng, instrument aerofon chinezesc multimilenar, utilizat pînă în zilele noastre. Cele 13—24 tuburi din bambus de diferite mărimi, prevăzute cu limbi oscilante, sînt montate într-un bostan scobit servind drept cutie de rezonanță*. Suflul pătrunde în aceasta printr-un tub montat lateral, de unde aerul intră în tuburi. Cîte un orificiu în pereții tuburilor, acționate cu degetele, deschid sau închid drumul suflului spre limbi. (W. D.)



Ceng

cent (< lat. *centum* „o sută"), unitate de măsură a intervalelor* muzicale, egală cu 1/100 dintr-un semiton* temperat*. Octava* cuprinde deci 1 200 de **c.**, cvinta* perfectă temperată 700 de **c.** etc. Cel mai mic interval perceput de ureche ca atare măsoară c. 5 **c.** și corespunde unui raport de frecvențe* de 1 003/1 000. Coma* solfegistică (sistemul Mercator) măsoară 22,6 **c.** ▣ Împărțirea octavei în 1 200 **c.** a fost propusă de fizicianul A. J. Ellis (1814—1890), exprimînd în logaritmi* cu baza $\sqrt[12]{2}$ valoarea 2/1 2 (considerată în raport de frecvențe) a intervalului de octavă. Se obține

$\log \sqrt[12]{2} = 12$ unităţi mari (semitonuri temperate) sau 1 200 de **c.** (**c.** fiind un submultiplu al semitonului temperat). Sin. *centisunet.*

Bibliogr.: Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, ³1921 (¹1891); Oettingen, A. J. von, *Das duale Tonsystem*, Leipzig, 1913; STAS 1957–50 *Mărimi acustice. Unităţi de măsură;* STAS 1958–50 *Acustică. Terminologie.* (D. U.)

cerb (cerbuţ) v. **capră (1).**

cercar la nota (loc. it., „a căuta nota"), indicaţie tehnică în muzica vocală a sec. 17, prin care se solicită atacul **(2)** indirect al unui sunet, abia după o scurtă şi uşoară atingere, ca o anticipaţie*, a sunetului alăturat superior sau inferior şi pe aceeaşi silabă de text.

cercul cvintelor, dispunere a sunetelor sistemului muzical pe un cerc sau o spirală la interval de cvintă*. Această imagine a **c.,** ce acoperea sistemul diatonic* antic (fig. 1), corespundea şi concepţiei pitagoreice de obţinere a tuturor intervalelor din reduplicarea cvintei. În acest din urmă caz, **c.** devenea într-adevăr o spirală deschisă, deoarece din reduplicarea a 12 cvinte peste 7 octave (de ex. la locul de întîlnire a sunetelor *fa* şi *mi diez)* lua naştere un interval foarte mic (coma* pitagoreică) (fig. 2). În sistemul egal temperat*, diferenţa aceasta nu există (fiecare cvintă fiind „corectată" cu 1/12 din valoarea ei), **c.** păstrîndu-şi totuşi aceeaşi imagine de spirală pentru a facilita ilustrarea enarmoniei **(2)** tonalităţilor **(2).** Denumit pentru

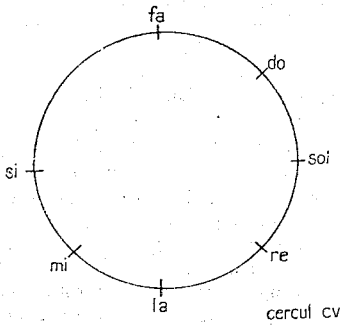


fig. 1

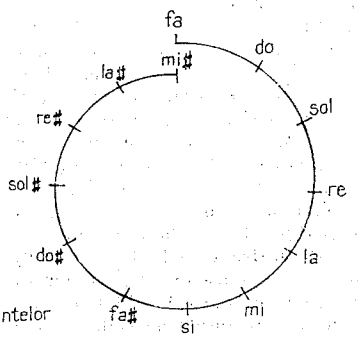


fig. 2

cercul cvintelor

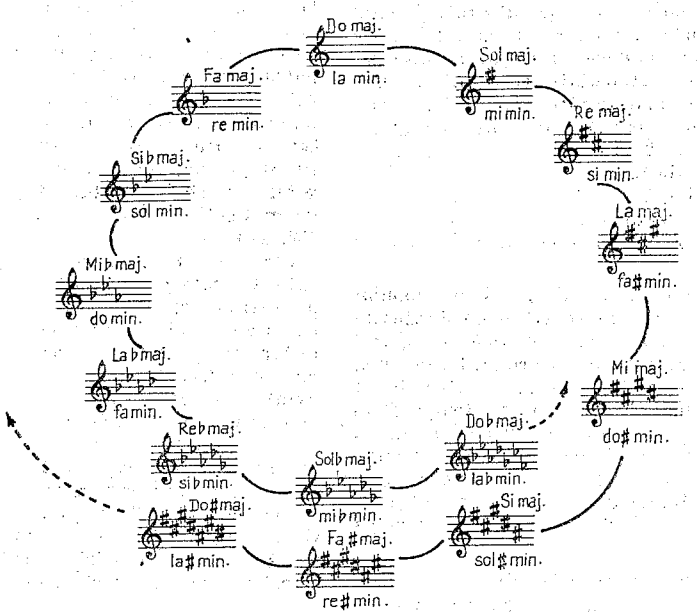


fig. 3 (cadran tonal)

Cercul cvintelor

sistemul temperat și *cadran tonal* (fig. 3), **c.** arată ordinea crescătoare a diezilor* (spre dreapta) și a bemolilor* (spre stînga) pentru tonalitățile majore și paralelele lor minore, „enarmoniile" însemnînd, de fapt, tocmai această dualitate grafică (diezi-bemoli) a tonalităților armonic-sinonime. (G. F.)

cervelas (cuv. fr.) v. **Rackett.**

ces, *do*bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

ceteră v. **violină.**

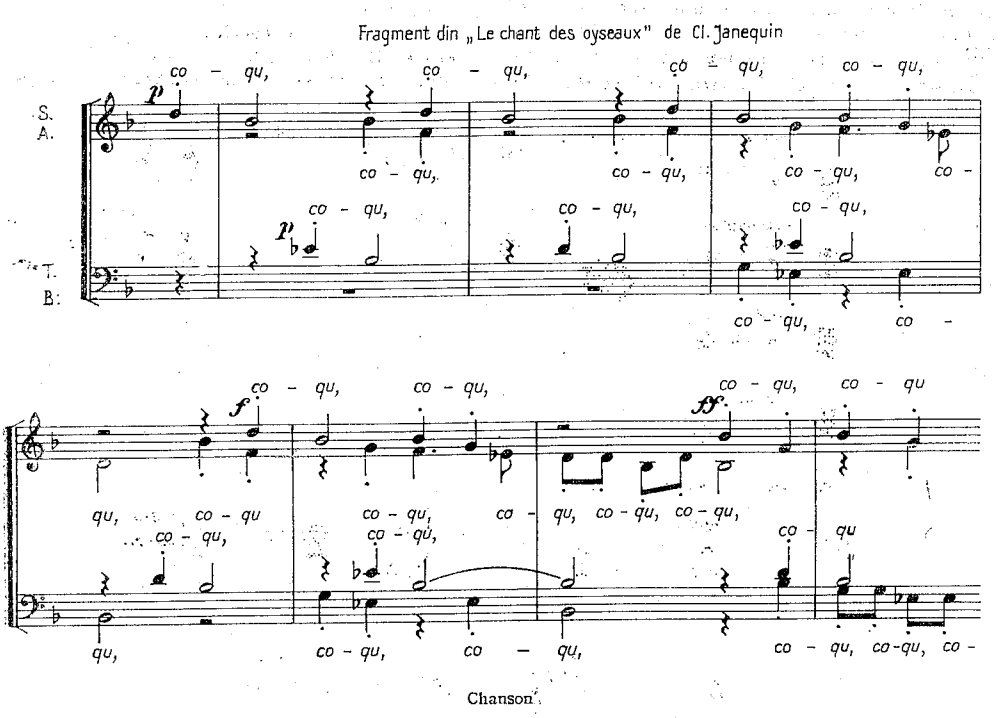
cetet v. **psalt.**

cezură (< lat. *caesura*, „tăietură"), pauză, respirație, suspensie în interiorul unui vers* mai lung (10—12 silabe) pentru a-i organiza ritmul*. **1.** În prozodia* antică (sanscrită, gr., lat.), **c.** cădea în interiorul unui picior **(1)** metric (al II-lea, al III-lea sau al IV-lea) — cînd despărțea două picioare, suspensia purta numele de diereză*. Un vers putea avea și mai multe **c. C.** *bucolică* (gr. βουκολικός „pastoral"), două versete; v. inflexiune **(4). 4.** (În folc. românesc). Scurtă respirație ce separă rîndurile melodice*. **5.** Element de frazare **(2),** mai ales în cîntul vocal, ce constă dintr-o scurtă pauză* de respirație. **C.** este rareori notată de către compozitor. **C.** a devenit un element de formă*, ce delimitează unitățile discursului melodic. (A. M.)

c. f., abrev. pentru *cantus firmus** și *contrafagot**.

chalumeau (cuv. fr. /alümõ/ ; < lat. *calamus* „trestie"; gr. *kalamos*; it. *scialumo*), instrument primitiv de suflat cu ancie* simplă. Tubul de formă cilindrică avea o extindere sonoră redusă (între fa^1 și la^2). Este considerat strămoșul clarinetelor*. (W. D.)

chanson (cuv. fr. [ʃansõ] „cîntec"), compoziție vocală polifonică, profană, cu text francez, ajunsă la înflorire în epoca Renașterii*. Avînd la bază formele vocale laice ale sec. anterioare ca: *rondeau**, balade **(I),** *virelai**, *bergerete**



suspensie, subliniată prin punctuație, după al patrulea picior metric (de obicei un dactil*). Această **c.** este impropriu numită astfel, ea fiind de fapt o diereză. Se întîlnește adesea în poezia gr. (Teocrit) și foarte rar în cea lat. **2.** În prozodia modernă, **c.** cade de obicei la mijlocul versului și totdeauna între două unități metrice (niciodată la mijlocul unui picior). **3.** (În muzica greg.) Scurtă pauză ce separă etc., **ch.** iese din tiparele acestora și adoptă forme mai libere, legate de text. Conținutul poetic, de obicei liric, exprimă dragostea, bucuria sau durerea, dar poate avea și un caracter descriptiv, epic sau satiric. Materialul melodic de influență pop. se desfășoară într-o ritmică simplă și un cadru modal diatonic*. Tratarea polif. este în exclusivitate vocală, cu utilizarea procedeelor epocii, în special a imitației*. În

sec. 15 **ch.** este cultivat de compozitorii flamanzi (v. neerlandeză, școală), în maniera polif. a motetului*, ajungînd la apogeu prin creația lui Josquin des Prés. În sec. 16, **ch.** evoluează mai aproape de gustul fr., diversificîndu-se în mai multe tipuri. Cel mai important tip este cel al **ch.** parizian (Sermisy, Passereau, Sandrin, Janequin), caracterizat prin simplificarea structurii polif., cu imitații scurte și declamație silabică. Subordonat în totalitatea textului poetic cult (Cl. Marot, P. Ronsard ș.a.), **ch.** parizian recurge la mijloace plastice de exprimare muzicală prin diferite culori timbrale, onomatopei etc. (Ex.: *Bătălia, Vînătoarea, Cîntecul păsărelelor* de Janequin). (Ex.). Alte tipuri de **ch.** se disting printr-un aspect strofic și omofon (v. omofonie), sub influența cîntecelor de lume de largă circulație (Certon), sau a cîntecelor pop. armonizate (Bonnet, Planson). Tendințele renascentiste ale poeților fr. ai Pleiadei, de reînviere a metrului antic, îmbogățesc ritmica creației unor reprezentanți ai **ch.**: Costeley, Cl. Le Jeune. Acesta din urmă duce **ch.** la o mare complexitate, nu numai în privința ritmului, ci și a structurii polif., prin

părilor melismatice (v. melismă), sînt prezente mai ales în **ch.** lui Orlando di Lasso, a cărui creație ilustrează ambele genuri. Sfîrșitul sec. 16 marchează declinul, atît al **ch.** cît și al madrigalului, odată cu încheierea „epocii de aur a polif. vocale". (L. C.)

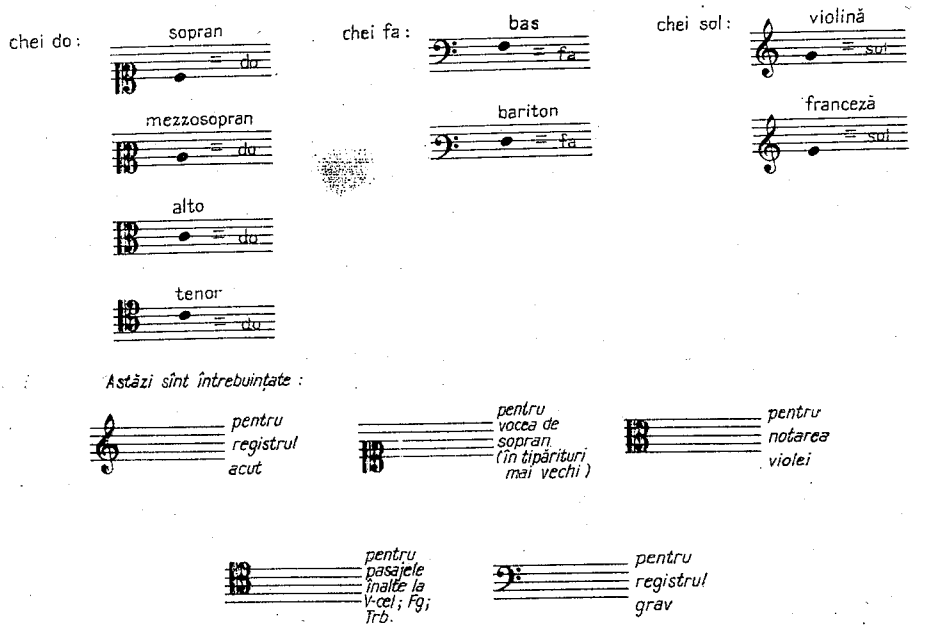
chanson de geste (cuv. fr. [ʃansõ dœ ʒest]), formă epică medievală, asemănătoare baladei **(I.)**. Cel mai celebru exemplu îl reprezintă *La Chanson de Roland* (secolul 11). Simpla formulă **(I)** melodică folosită ca suport intonațional se repetă identic la fiecare vers. Doar ultimul vers avea o melodie proprie, cu caracter conclusiv. De cele mai multe ori, **c.** preamărea faptele de vitejie ale unor eroi binecunoscuți. (I. R.)

chapelle (cuv. fr. „capelă"*) v. **maîtrise.**

charleston (cuv. engl. ['tʃa : lstən]) **1.** Dans al negrilor, originar din orașul omonim din S.U.A., interpretat mai întîi în spectacole, foarte răspîndit în deceniul al treilea. **2.** V. *talgere.* (P. C.)

chasse (cuv. fr.) v. **caccia.**

cheie (it. *chiave*; fr. *clef* sau *clé*; germ. *Schlüssel*; engl. *key*), semn convențional plasat



Chei

sporirea numărului de voci **(2)**, ajungînd chiar la o scriitură policorală (v. *cor* **(2)**; *antifonie*). Cu toate că se dezvoltă independent de madrigalul* it., **ch.** suferă pe alocuri unele influențe ale acestuia. „Madrigalismele", constînd în special din utilizarea cromatismelor* și a gru-

la începutul portativului*, care determină numirea sunetelor de diferite înălțimi **(2). C.** au apărut din necesitatea fixării precise a sunetelor pe portativ. La început s-au folosit linii de culori diferite (Guido d'Arezzo), apoi literele *g**, *c**, *f**, din care s-a dedus semnul grafic al

c. Acest semn se așază întotdeauna pe o linie la portativului, conferind sunetului de pe acea linie numele respectivei **c.** Cele trei chei cunoscute: **c.** *sol* — pentru registrul **(I)** acut; **c.** *do* pentru registrul mediu; **c.** *fa* — pentru registrul grav (ex.). V.: *chiavette; mărturie.* (I. R.)

cheironomice, semne ~ (BIZ.) v. **notație (IV).**

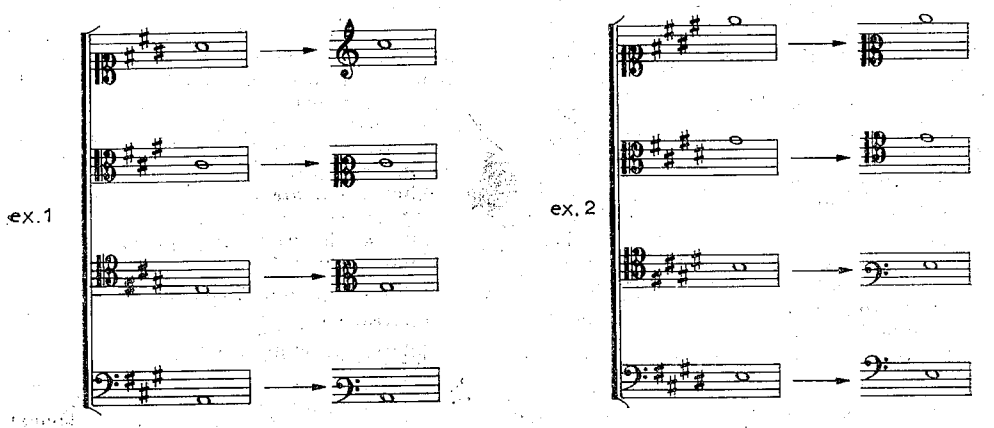
cheironomie (< gr. χείρ, „mînă" și νόμος, „regulă"), modalitate de a dirija corul prin mișcările mîinilor, mișcări menite să sugereze mersul liniei melodice. **C.** a fost practicată încă din antic. (Egipt, Grecia etc.) și apoi în ev. med. Azi se încearcă reactualizarea ei într-o nouă formă (Dom Mocquereau, *Nombre musical grégorien). Notație cheironomică,* tip de notație **(III)** neumatică folosit mai ales în Germania și Elveția (sec. 9—12) și care urma același principiu în redarea plastică a melodiei ca și gesturile maestrului de cor.

Bibliogr.: Huglo, Michèl, *La Chironomie médiévale,* în: *Revue de musicologie,* 49, 1963; Hucke, Helmut, *Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift,* în: *Mf.,* Heft, 1, 1979. (A. M.)

chelys v. **laută.**

chenonic v. **chinonic.**

chiavette (cuv. it., diminutivul lui *chiave,* „cheie"), modalitate de schimbare a cheilor*, în practica muzicii vocale a sec. 15—16, în scopul evitării unui număr mai mare de doi diezi* sau bemoli* la armură, precum și în acela al eliminării liniilor suplimentare în sistemul portativului* cu cinci linii. Cheile naturale *(chiavi naturali)* de sopran, alt, tenor și bas sînt înlocuite prin cheile transpozitorii *(chiavi transportati),* cele din urmă fiind **c.** înalte (facilitînd transpoziția* la terța* superioară — ex. 1) și **c.** grave (facilitînd transpoziția la terța inferioară — ex. 2). Executantul poate citi aceleași note, schimbînd concomitent înălțimea (tonalitatea **(2)** sau modul*). Dezvoltarea *musici ficta** a scos din uz **c.,** o comparație cu acest mod de schimbare a înălțimii putînd fi stabilită în citirea actuală a partidei **(2)** instr. transpozitorii. (G. F.).



Chiavette

chimes (cuv. engl.) v. **clopote.**

ch'in v. **laută.**

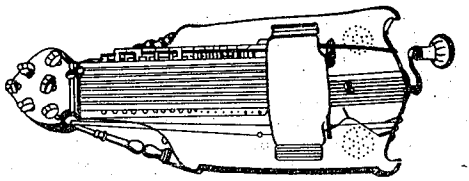
chindia, joc* popular românesc, întîlnit mai mult în Muntenia subcarpatică, la petreceri. Se execută în cerc și cu brațele pe umeri de către o formație mixtă, după o melodie specifică. Are ritm binar* și o mișcare vioaie, cu pași mărunți și unele figuri comice. Face parte din categoria sîrbelor*. (C. C.)

chinonic (chenonic) (< gr. κοινωνικόν „ceea ce e comun"), cîntare executată la strană* spre sfîrșitul liturghiei* cînd se cuminecă clericii și credincioșii. **C.** sînt duminicale, săptămînale, praznicale și pentru toate celelalte sărbători din cursul anului bis. Există **c.** în toate glasurile (v. eh). În Transilvania și Banat se numește *priceastnă* sau *priceasnă* (< v. sl. причестний „prea curat"). În bis. ce posedă cor, este înlocuit uneori prin așa-numitul „concert". (N. M.)

chinonicar, volum de muzică bisericească ce cuprinde chinonice*. În Transilvania și Banat se numește *pricestniar.* (N. M.)

chinvale (chimvale), instrument de percuție format din două discuri metalice, puțin bombate la mijloc, de unde se prinde un inel de piele pentru a putea fi ținute în momentul cînd se lovesc unul de altul, cu întreaga față sau numai parțial. Sînt cunoscute din antic., cînd au fost întrebuințate în muzica de cult ca și în muzica războinică. La romani se numea *Cymbalum,* la greci *Kimbalôn,* la vechii evrei **c.** (Cronici cap. 15 vers 28). Sunetul produs este strident, răsunător și fără o înălțime **(2)** bine determinată datorită armonicelor* ce se interferează. (L. B.)

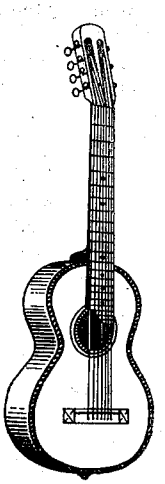
chironda (cuv. it.; fr. *vielle à roue;* germ. *Bauernleier, Radleier, Drehleier, Leier;* engl. *hurdy-gurdy*), instrument cunoscut deja în sec. 10. În ev. med. avea forma asemănătoare



Chironda

violei (v. viole). Coardele, în număr de 4, erau acordate în *La, la, mi*^{1}, *mi*^{1}, ultima fiind în legătură cu o claviatură* rudimentară cu o extindere de două octave*. Melodia s-a format prin apăsarea tastelor* dorite și prin învîrtirea simultană a unui mîner așezat în partea inferioară a instr., care punea cele patru coarde în vibrație printr-o rotiță, prevăzută pe muchie cu păr de cal. Coardele libere formau un fel de burdon **(II,2)** de octavă și de cvintă*. Sin.: *lira rustica, lira tedesca, viola da orbo* (it.). Echiv. lat.: *organistrum.*

chiroplast (< gr. χείρ, „mînă" și πλάσσειν, „a forma"), instrument inventat de pianistul și compozitorul J. B. Logier (1777 — 1846). Adaptat la claviatură*, **c.** trebuia să asigure o bună poziție a mîinilor în timpul execuției. Echiv. it. *guidamani.* (A. M.)



Chitară

chitară I. V. *kitara.* **II. 1.** (it. *chitarra;* sp. *guitarra;* fr. *guitare;* germ. *Gitarre;* engl. *guitar*)| Instrument cordofon acționat prin ciupire. Denumirea derivă de la termenul arab *qitar* care l-a preluat pe cel gr. Kitara*. Apare în sec. 13 în Peninsula Iberică. Corpul, inițial de forma lautei*, mai tîrziu de forma cifrei 8, era plat, cu eclise înguste. Fața, prevăzută cu orificiu de vibrație, avea tastieră* lată, împărțită prin bare **(I, 2)** metalice marcînd intervalul de semiton*. În ev. med., **c.** are denumirea de *quinterna* (lat.) sau *chiterna* (it.). În zilele noastre cele 6 coarde simple sînt acordate în *Mi La re sol si mi*^{1}. Partida **(2)** se notează în cheia* *sol*, cu o octavă* mai sus decît sunetul real. Apăsarea mai multor coarde la același nivel *(barré*)* și formarea flajeoletelor* între sunetele armonice 2—6 sînt realizabile. Utilizată ca instr. solistic sau de acomp. în muzica pop., distractivă, de dans etc., **c.** și-a cîștigat locul și în partiturile* de operă (Rossini, *Bărbierul din Sevilla;* Verdi, *Falstaff, Otello* etc.) și de muzică simf. (Mahler, *Simf. nr. 7;* Schönberg, *Serenade* etc.) **2.** În comparație cu **c.(1)**, *chitarrina* (it.) are un format mai mic, este acordată o terță* mai sus. **3. c.** *cvintbas* are acordajul o cvintă mai jos decît **c. (1). 4.** *chitarrino* (it.) este un instr. pop. de dimensiune mică. **5.** *Chitarra battente* (it.), cu eclise largi, cu 5 coarde triple este acționată cu ajutorul unui plectru*. **6. C.** *rusească* are 7 coarde acordate în *Re Sol Si re sol si re*^{1}. **7. C.** *havaiană* este acționată prin alunecarea pe coarde a degetului prevăzut cu un inel metalic. **8. C.** *electrică* (cu sau fără cutie de rezonanță*) este instr. cordofon, al cărui sunet este intensificat cu ajutorul amplificatorului electric. Știma* acestor instr. poate fi notată și printr-un fel de tabulatură* (simboluri de litere, cifre, linii și puncte). Sin.: *ghitară.*

Bibliogr.: Buek, *Die Gitarre;* Muñoz, *Lexicon de guittara;* Zuth, I., *Handbuch der Laute und Gitarre,* 1926; Rogal-Leviţki, D., *Sovremennîi orkestr,* 1956; Darvas, G., *Évezredek hangszerei,* 1961; Casella-Mortari, *Tehnica orchestrei contemporane,* trad. rom. Buc., 1965; Riemann, H., *Musiklexikon, Mainz,* ^{12}1968; Demian, W., *Teoria Instrumentelor,* Buc., 1968. (W. D.)

chitară cvintbas v. **chitară (II,3).**

chitară havaiană v. **chitară (II,7).**

chitară rusească v. **chitară (II,6).**

chitaristică v. **chitarodie.**

chitarod v. **chitarodie.**

chitarodie, cînt vocal acompaniat de kitara* la vechii Greci (spre deosebire de **c.,** chitaristica semnifica execuția pur instrumentală la kitara). Potrivit tradiției mitice, **c.** și-ar avea originea în cultul lui Apollo. Practicantul **c.** (chitarodul) trebuia să respecte așa-numitul nomos* chitarodic, adică legi ce fixau anumite formule **(I)** melodice (V. *aulodie*). (Cl. L. F.)

chitarra v. **chitară (II, 1).**

chitarra anglica v. **harfă.**

chitarra battente v. **chitară (II, 5).**

chitarra coll'arco v. **arpeggione.**

chitarra d'amore v. **arpeggione.**

chitarrina v. **chitară (II, 2).**

chitarrino v. **chitară (II, 4).**

chitarrone v. **arciliuto.**

chiterna v. **chitară (II.1).**

chiuso (cuv. it. „închis") v. **aperto; bouché (2).**

chocallo v. **tub (1).**

choliamb (< gr. χωλός „șchiop", „incomplet" și iamb*), în prosodia greco-latină, trimetru șchiop în care ultimul picior e un spondeu*. Ex.: ∪ — — ∪ | — — ∪ —| ∪ —| |— — . Sin.: *scazon; hipponactic.* (A. M.)

Choralvorspiel (cuv. germ) v. **preludiu (1).**

chorea (cuv. lat < gr. χορεία, „dans") **1.** La grecii antici, dans* în cerc sau cîntec dansat și cîntat de cor. Sin. *choros.* **2.** În ev. med., dans cîntat. **3.** În sec. 16—17, termen generic

pentru dans, dar aplicat mai ales allemandei* și pavanei*. V.: *carol; chorus; coregrafie; horă* **(1)**. (A. M.)

choreu v. **troheu.**

choriamb v. **coriamb.**

choros (cuv. gr.) v. **horeia (1); horă (1).**

Chorton (cuv. germ.) v. **diapazon (5).**

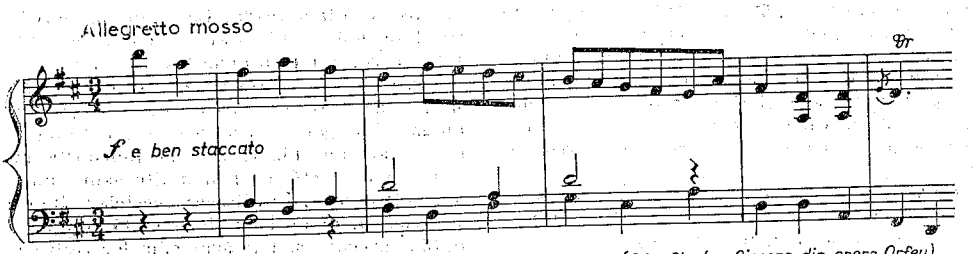
chorus (cuv. lat. „cor" < gr. choros) **1.** Dans* în șir sau în cerc (v. *choreia*). **2.** Grup de cîntăreți (v. cor). **3.** Englezii denumesc, în muzica ușoară*, prin **ch.** refrenul*. **4.** (JAZZ) Solo* improvizatoric* egal ca lungime cu tema*. V. *horă* **(1)**.

chrotta britannica v. **cruth.**

churlika v. **frula.**

chute (cuv. fr.), v. **apogiatură.**

ciaconă (< it., *ciaccona;* sp. *chacona;* fr. *chaconne*), dans* popular introdus în suita* instrumentală. Se presupunea că are origine sp. de la cuvîntul basc *chocuna*), dar ultimele cercetări relevă transferul său din America Latină, fiind considerat primul dans din această zonă transplantat în Europa. La origine dans rapid și pasional, **c.** a devenit în cadrul suitei un dans destul de lent în ritm ternar*, caracterizat prin variațiuni* pe o temă* de 8 măsuri, expusă, în general, la bas **(III)** și reluată în variațiuni cu noi modificări contrapunctice*. Între celebrele **c.**, lucrări de referință se consideră **c.** din finalul operei *Orfeu* de Gluck (ex.) și cea din *Sonata a 4-a pentru vl. în re minor* de J. S. Bach. Datorită multiplelor asemănări, această formă este confundată deseori cu *passacaglia** (ca de ex. finalul *Simf. a 4-a* de J. Brahms). Exegeții au păreri diferite referitor la diferența dintre **c.** și passacaglie care constă, se pare, în faptul că la **c.** tema, expusă în general în registrul **(I)** grav, este reluată cu modificări și în alte registre, spre deosebire de *passacaglie* în care tema, prezentată la bas, rămîne intactă de-a lungul desfășurării discursului sonor și foarte rar este transferată în registrele superioare. (I.S.)



(C.W. Gluck, Ciacona din opera Orfeu)

cialamello v. **chalumeau**

ciamparale v. **geamparale.**

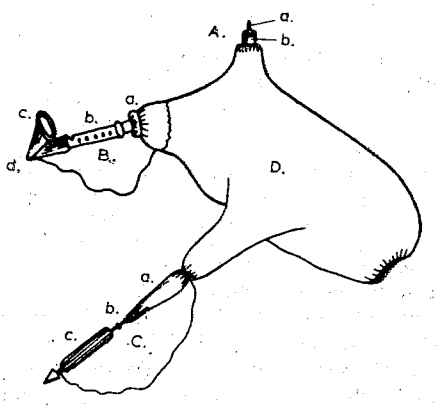
ciclu I. 1. Grup de piese muzicale, concepute ca o lucrare unitară, pe baza unei continuități a ideii artistice. În general lucrarea ciclică este executată integral, păstrîndu-se ordinea succesiunii indicate de compozitor. În cazul unor **c.** mai ample sînt posibile și execuții fragmentare, alegîndu-se numai unele din piesele componente. În muzica vocală, există **c.** de lieduri*, de obicei bazate pe textele unui singur poet (ex. *Frumoasa morăriță* și *Călătorie de iarnă* de Schubert — pe versuri de Müller, *Dragoste de poet* de Schumann — pe versuri de Heine, *Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot* de Enescu etc.). În muzica instr., **c.** sînt alcătuite fie din piese scurte de același gen *(24 Preludii* de Chopin), fie din piese cu caracter descriptiv *(Ani de pelerinaj* de Liszt, *Oglinzi* de Ravel). **2.** Termenul se folosește uneori și în legătură cu suita* și cu tipul sonatei* în trei sau patru părți. **C.** de sonată cuprinde un *allegro** (în formă de sonată), o parte lentă, facultativ un scherzo* sau menuet* și un final (rondo* sau din nou formă de sonată). Forma **c.** de sonată apare atît în lucrări scrise pentru unul sau două instr. (genul sonatei propriu-zise cît și în lucrări pentru ansambluri de cameră (triouri **(2)**, cvartete **(2)**, cvintete **(2)** etc.) sau pentru formații orch. (simfonii*, concerte **(2)**). **II. 1.** Totalitatea lucrărilor de un anumit gen, aparținînd aceluiași compozitor (de ex. **c.** sonatelor, cvartetelor sau simf. de Beethoven). **C.** pot fi prezentate în concerte publice sau emisiuni radiofonice succesive, păstrîndu-se în general cronologia. **2.** Succesiune de concerte consacrate operei unui compozitor („ciclul Bach", „ciclul Beethoven") sau urmărind dezvoltarea unui gen muzical „evoluția simf., concertului" etc.). (A. R.)

ciclic, principiu ~, principiu de construcție muzicală, care urmărește legătura intimă și organică dintre toate părțile unei lucrări ample (sonată*, simfonie* etc.) prin folosirea aceluiași material tematic* sau a unor motive* generatoare. Prezent în creații de Berlioz și Liszt, acest principiu a fost aplicat sistematic de C. Franck și elevii săi. La Enescu deține un rol constructiv primordial. V. *Ciclu* **(I, 2)**; *monotematism.* (A. R.)

cifraj, sistem de cifre prin care, în paralel cu notația **(I)** muzicală, se desemnează acordurile* și funcțiile* acestora. O fuziune a principiilor basului cifrat* al lui Kirnberger și a teoriei treptelor a lui Gottfried Weber este realizată în tratatul de armonie a lui E. F. Richter. **C.** înregistrează însă recunoașterea generală prin contribuția lui H. Riemann *(Katechismus des Generalbass-Spiels,* 1889). Din notația basului cifrat, **c.** preconizat de Riemann preia cifrele arabe (inclusiv sub forma lor „fracționară") și unele semne de alterație (ex. diezul*), dar adaugă cifrele romane pentru desemnarea treptelor (principalele trepte : I ; V ; IV notate uneori și cu T = tonică* ; D = dominantă* ; S = subdominantă*), precum și alte semne ce privesc caracterul minor (0), alterarea* suitoare (+) sau micșorarea (<) unor acorduri. **C.** a găsit o largă utilizare în tratatele de armonie de la sfîrșitul sec. 19 și începutul sec. 20, fiind aplicate — cu amendările impuse de evoluția armoniei **(III, 2)** contemporane — și în analiza* muzicală. V. *funcție.* ■ Sistemul de cifre aplicat partidei **(2)** unor instr. de largă popularitate (chitară*, acordeon*), pentru marcarea sumară a acordurilor* acompaniatoare, nu înlocuiește complet notarea melodici principale pe portativ*, ca în cazul vechilor tabulaturi*, dar facilitează execuția unei armonii stereotipe. (G. F.)

cimbasso (cuv. it.), trombon* contrabas cu sistem de ventile*, utilizat în sec. 19 în orchestrele* de operă italiene. (W. D.)

cimpoi (it. *cornamusa, zampogna ;* fr. *biniou, cornemuse, dondaine, musette ;* germ. *Dudelsack, Sackpfeife ;* engl. *bagpipe ;* rus. *volinka)* **1.** Instrument descinzînd din vremuri străvechi, ce se întîlnește și astăzi în regiunile Scoției, în unele provincii ale Franței, în România și în alte țări. De forme și dimensiuni diferite, **c.** este alcătuit, în general, dintr-un burduf de piele umflat cu aer de către instrumentist, fie suflînd printr-un tub, fie acționînd cu brațul niște foale. Pe burduf sînt fixate mai multe tuburi de lemn prin care este împins aerul comprimat în interior ; una dintre țevi este un fluier* obișnuit cu 6 găuri sau un fluier cu ancie* simplă, pe care se execută melodia*, celelalte sînt 3 tuburi de burdon **(II, 1),** care fac să se audă fiecare un singur sunet în mod continuu. V. *musette* **(1).** (M. M.) ■ Încă din sec. 16, scripturile românești pomenesc de „glasuriele cîmpoiloru" *(Codicele Voronețian),* în vreme ce bătrînele cronici istorisesc despre nunți și petreceri domnești la care cîntau cimpoieri. Cercetătorii au identificat șase tipuri ale instr., folosit încă prin N Olteniei, prin Muntenia, Dobrogea, Moldova, prin ținuturile de S—V ale Transilvaniei și prin unele părți ale Banatului. Se compune dintr-un burduf din piele de capră, umflat cu aerul suflat de instrumentist printr-o țeavă. Comprimînd burduful, ținut de obicei sub brațul drept al executantului, aerul iese prin două țevi de lemn, frumos ferecate cu metal, prevăzute în interior cu ancii simple de trestie (arareori de soc) : o țeavă lungă, fără găuri, care scoate tot timpul un ison* oarecum bîziit, numită îndeobște bîzoi și o țeavă scurtă, cu mai multe găuri, numită obișnuit carabă. Înfățișarea acesteia : cilindrică sau conică, dreaptă ori încovoiată, simplă sau dublă, precum și numărul găurilor (între 6 și 8) și amplasamentul lor sînt elementele definitorii ale celor șase tipuri de **c.** : patru cu carabă simplă și două cu carabă dublă. (T. Al.)



Cimpoiul și părțile sale : A. *suflaciu,* alcătuit din a) cartuș de alamă, b) inel de lemn ferecat cu alamă ; B. *carabă,* alcătuită din a) bucea, b) carabă, c) lulea, d) răsuflătoare ; C. *bîzoi,* alcătuit din a) soc, b) mijlocariu, c) bîzoi ; D. *burduf.*

cinelli v. **talgere.**

ciobănașul, joc* popular românesc întîlnit în Moldova, Dobrogea, N Munteniei și S—E Transilvaniei. Se joacă în perechi dispuse în cerc cu partenerii situați, inițial, lateral, ținîndu-se de talie. Are două părți care alternează corespunzător frazelor* muzicale : a) o plimbare a perechilor în sensul invers rotirii acelor de ceasornic ; b) învîrtiri în ambele sensuri încheiate cu treceri pe sub mînă (piruete ale partenerelor). Ritmul este binar*, iar mișcarea vioaie cu pași simpli însoțiți de multe strigături. (C. C.)

Ciocîrlia, melodie de dans lăutărească cu o largă circulație, întîlnită și în repertoriul lăutarilor* din Ungaria, Polonia și ai unor țări din Peninsula Balcanică. Cîntată la noi cu predilecție la vioară* și la nai*, **c.** și-a pierdut funcția dansantă, devenind o piesă de virtuozitate, ceea ce explică prezența în structura sa a unor elemente de bravură instr. și onomatopeice (cele din urmă redînd cîntecul „ciocîrliei"). George Enescu a introdus melodia **C.** în *Rapsodia I-a.* (G. F.)

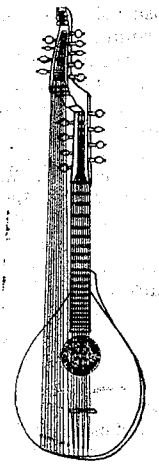
cis, *do** *diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

cisis, *do* dublu diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

citara v. **kitara.**

citarino v. **citola.**

citola (cuv. it.; fr. *eitole, cistre;* germ. *Sister;* engl. *cittern),* instrument cordofon medieval, cu corpul plat de forma migdalei. Cele 4—12 perechi de coarde metalice erau ciupite cu degetele sau cu ajutorul unui plectru*. Specific pentru aceste instr. era așezarea cordarului* pe partea inferioară a corpului, pe elclisă. Tipurile mari (germ. *Erzsister)* dispuneau și de coarde burdon **(II, 2).** Cu predilecție a fost utilizat un tip de dimensiune mai mică, *citarino* (it.; germ. *Cithrinchen* /țitrinchen/). (W. D.)


Erzsister

citole (cuv. fr.) v. **citola.**

ciuleandra v. **fedeleșul (1).**

cînt ambrosian v. **gregoriană, muzică; liturghie; misă*.**

cîntare (cîntîndă) v. **odă (3).**

cîntare morțască v. **bocet.**

cîntăreț 1. Solist* sau corist de operă, operetă, filarmonică etc. **2.** Absolvent (sau nu) al unei școli de cîntăreți bisericești, care susține cîntarea de strană*, singur sau ajutat de alți practicanți sau cîntăreți benevoli. Fiecare bis. ort. are, pe lîngă preot, și un **c.** Sin.: *cantor*; dascăl*; pălimar; țircovnic.* V. *psalt.; protopsalt; domestic.* (N. M.)

cîntec (în folclorul românesc) **I. 1.. C.** *propriu-zis.* Genul **(I, 3)** cel mai bogat în tipuri melodice și teme poetice, preponderent liric, al folclorului românesc. Gen neocazional (în afară de **c.** *de joc),* **c.** se execută de oricine (tineri și bătrîni, femei și bărbați), solistic sau în grup. Uneori este însoțit, heterofonic*, de instr. tradiționale (fluier*, cimpoi*). A luat naștere, în mod inegal, pe plan regional, pe baza elementelor de expresie ale unui fond străvechi, însumînd și unele trăsături ale altor genuri, ocazionale (colindă*, **c.** de nuntă) sau neocazionale (doină*); în extremitatea nordică transilvăneană, singurul gen la care se adaptau texte poetice ocazionale sau neocazionale, epice și lirice, era doina, pînă aproape de al doilea război mondial, deci **c.** a fost creat sau adoptat aici mai tîrziu, fenomen observat și în Cîmpia Dunării. Influențele succesive, suprapunerile ulterioare genezei genului, transformările permanente ale interpreților („aici interpretarea se confundă aproape cu creația" — Brăiloiu) au îmbogățit nucleul originar, dînd naștere unui mare număr de tipuri melodice, variate ca structură: stilurile istorice (vechi și nou) și cele regionale. Terminologia pop. a **c.** este variată: hore, cîntică, zicală, iar verbul: a cînta (forma reflexivă *a se cînta* este utilizată numai în **c.** ceremoniale funebre), a zice, a hori. Tematica poetică reflectă intima legătură între **c.** și viața omului, complexitatea vieții lui sufletești și dinamica trăirilor umane, atitudinea față de natură, de muncă, de societate, funcția genului de-a lungul vremii (de „stîmpărare", de delectare, de comunicare etc.), în imagini de o deosebită profunzime și de o negrăită frumusețe („Eu nu cînt că știu cînta / Ci-mi mai stîmpăr inima"; „Cine-a făcut horile / Aibă ochi ca zorile / Și fața ca florile" etc.); „C-a izvorît direct din inima poporului; deci firea și inima lui o găsim în **c.**" (D. G. Kiriac); „este vorba de simțiri comune tuturor, rostite într-un chip cunoscut oricui, din copilărie" (Brăiloiu). Constantele **c.** *propriu-zis* — numit astfel de Brăiloiu pentru a-l deosebi de **c. ocazionale** sînt: formă strofică, fixă, alcătuită din 3—4 rînduri melodice*, ritm parlando rubato sau giusto silabic (v. sistem **(II, 6)),** bogăție, tonal-modală, cu preponderența sistemului **(II, 4)** pentatonic* anhemitonic, profil descendent, melodică melismatică* sau silabică, raporturi variate între sunetele de cadență **(1)** ale rîndului melodic și al cadenței finale (de secundă*, terță*, cvartă*), concordanță între dimensiunea și structura versului și a rîndului melodic, structurarea melodiei în părți egale (2+2) sau inegale (1+2 sau 2+1), forme variate ale sistemelor sonore (paralelism de terță major*-minor* sau de secundă), „metabola* pentatonică", combinații de 2 microstructuri etc.), sunete netemperate (v. temperare) sau mobile (bogăție coloristică), cadențe finale descendente (prin subton* VII, secundă mare, coborîre a treptei a doua — frigică — prin salt de terță, cvartă sau cvintă*); melodia se desfășoară pe sintagme octosilabice, rar hexasilabice; emisiuni vocale (v. voce **(1))** variate (de piept, nazală, cristalină etc.). Asocierea aceleiași melodii cu texte diferite este caracteristică **c.,** cu condiția concordanței conținutului emoțional și a structurii (de ex.: o melodie croită pe un metru de 8 silabe nu poate fi adaptată decît la un vers de aceeași dimensiune). Același tipar arhitectonic poate conține tipuri melodice diferite după: conținutul rîndului melodic, locul cezurii **(4)** principale, structura modală (v. mod) și sistemul cadențial. Condiții diferite de viață și nivel inegal de dezvoltare, trăsături psihice proprii unei colectivități, influențe etc., au determinat nașterea stilurilor regionale, formînd adevărate „graiuri muzicale regionale", care, păstrînd caracteristicile specifice genului, se deosebesc prin elemente secundare. Bartók, pasionat cercetător și admirator al creației folc. românești, cunoscînd parțial creația pop. românească și dintr-o deficiență de metodă (compararea a două genuri diferite ca structură și geneză), considera aceste graiuri muzicale foarte depărtate, numindu-le „dialecte". În

adevăr, se pot considera „dialecte muzicale" numai c. diferitelor ramuri ale poporului român (aparținînd dialectelor aromân sau macedo-român, megleno-român, istro-român), alături de cel daco-român (de pe teritoriul țării noastre), ramură principală ca număr, unitate socială și importanță. Graiul melodic regional acoperă, în linii mari, provinciile istorice. Dar, în interiorul acestora, se observă mai multe sub-graiuri, ale căror caracteristici sînt mai pregnante în „centrul de intensitate" (Cocișiu), satele mărginașe ale zonei respective fiind mai puțin reprezentative din cauza unor influențe și împrumuturi interregionale. Cel mai valoros, din punct de vedere artistic, și mai diversificat în stiluri locale (ale „țărilor" — zone etnografice cu caracteristici pregnante locale) este *graiul transilvănean.* Concluziile lui Brăiloiu rămîn o bază de pornire pentru cercetători, cu unele amendamente (rezultat al investigațiilor ulterioare ale folcloriștilor români), cu privire la rolul și ponderea unor influențe externe asupra repertoriului din Maramureș și „Cîmpia" Transilvaniei. *Extremitatea nordică a Transilvaniei (Maramureș, Oaș)* se individualizează prin următoarele trăsături: strofă de 4—5 rînduri melodice, cu cezura după rîndul 2 sau 3, preferință pentru structuri modale majore, melodii pentatonice (hemitonice sau anhemitonice) sau heptatonice* cu substrat pentatonic, metabolă pentatonică, cadențele interioare pe treapta 1, 3, 5; cadența finală evoluează prin secundă-terță, recitativ* pe treapta 1 prin coborîre la cvarta inferioară plagală; înlocuirea ultimului rînd melodic (sau ultimelor 2 rînduri finale) cu text de refren specific („Ș-a poi daina și daina / Și iară daina, daina" sau cu silabe variate); portamente* și glissando*-uri frecvente, formule (II) ritmice proprii sistemului giusto silabic, cu alternarea, regulată sau liberă, a troheului* cu spondeul* sau lărgirea pătrimilor*; tendință spre ritm și mișcare regulată. *Graiul năsăudean* se particularizează prin: amploarea strofei melodice (4—6 rînduri) și labilitatea ei (în interpretare se pot eluda sau adăuga rînduri melodice), înrudirea cu doina prin sistemul de melismare, unele desene melodice și preferința pentru modul doric (cu sau fără treapta a 4-a cromatizată*); locul variabil al cezurii principale, forma cadențiilor interioare descendente pe același sunet sau pe sunete apropiate. Înrudit ca melodică, ornamentare* și amploarea formei este *subgraiul sălăjean;* caracter profund dramatic și emisiune puternică de piept. Melodiile provenite din N, denumite „moroșenești", circulă aici în formele originale sau asimilate în stilul local. *Subgrupa zonei numită de Bartók „Cîmpia"* este înrudită cu graiul sud-vestic; cîteva particularități locale: mobilitatea strofei melodice și a ornamentării, în aceeași piesă (unele strofe melodice pot fi bogat melismatice, altele silabice), circulație slabă a melodiilor cu mai puțin de 4 rînduri, cezură după rîndul al doilea — răspîndită în tot S—V Transilvaniei —, existența unor melodii construite pe un metru* endecasilabic, preluat din folc. maghiarilor conlocuitori. Melodia astfel îmbogățită este asociată tot cu versul tradițional românesc de 8 silabe, la care se adaugă trei silabe (*„trai lai lai"* sau *„Ș-ai lai lai"*) sau se repetă ultimele trei silabe ale versului („Cine-a făcut dragostile" + *„dragostil'"*). *Sudul Transilvaniei* are cîteva trăsături comune. Strofă de 3 rînduri, cezură după rîndul 2, sistem cadențial în care raporturile de secundă sînt frecvente, fie pe treptele VII, VII, fie pe 1, 1, 2; melodică bogată, cadență finală prin secundă superioară sau prin subton*, sistem pentatonic (sau moduri heptatonice cu 2 centri modali) și unele diferențieri locale, mai pregnante în *Ținutul Pădurenilor* (V. jud. Hunedoara pînă în jud. Alba), particularizat prin puternic substrat pentatonic, moduri cu cvartă lidică, între subton și treapta a 3-a, instabilă chiar de la o strofă la alta, varietatea conținutului rîndului melodic (alături de AAA_c, AAB, ABB, $ABBA_c$, ABAB, ABAC, ABBC etc.), melismatică bogată, cadențe finale variate, dintre care se impun cadența frigică, dezvoltarea strofei prin adăugarea unui desen melodic, după cezură, foarte melismatic, chiar cînd restul melodiei este silabic, (desen care, prin dezvoltare pînă la metrul de 8 sau 6 timpi (I, 2), amplifică strofa) și înlocuirea, uneori, a versului în ultima parte a melodiei, cu silabe speciale (*„lai, lai..."*; *„le, le, lea"*, *„Hai, hai"* și *„nu, dorule, nu"* etc.); timbru* specific datorat unei emisiuni puternice de piept, terminarea sunetelor lungi cu lovitură de glotă și oprire bruscă, susținerea sunetelor lungite în aceeași intensitate (2), ceea ce conferă melodiei un caracter dramatic, sobru. Bine caracterizat prin cîteva trăsături este și *subgrupul bihorean;* melodică de factură arhaică, utilizarea unui număr redus de sunete (4—5), lipsa cadenței finale frigice (Bartók) și preferința pentru cadența finală prin salt descendent (de terță, cvartă sau cvintă), frecvența structurilor modale lidiene, treapta a 3-a cromatizată (stabilă sau nu), forme reduse de 3 rînduri, adesea cu același conținut muzical ($A\ A\ A_c$ și cezura după rîndul al 2-lea), dezvoltarea strofei prin adăugarea unui desen melodic interior, executat pe silabe speciale (*„oi, hoi"*; *„ei, hei"* etc.), intervale mari neumplute, pseudo-refrene (nu au loc fix în melodie). Pilonii melodiei formează un „acord" în răsturnarea a 2-a, de tip major, iar în ultimul rînd, un „acord" minor* (re-sol si; mi-sol si), ca și la Pădureni. *Subgrupul bănățean* se particularizează prin: strofe mai dezvoltate (cel puțin 4), la care se adaugă, adesea, refrene* regulate de 8 silabe sau refrene versificate (al căror text se modifică uneori după sensul versurilor); ultimul sau ultimele două

refrene pot fi cîntate pe silabe de refrene (*„Au, Doamne, că greu îi doru"* etc.); scurte refrene interioare (*„Dodă, dodă"; „Ş-ai, Lino, dodă"* etc.); cadenţe finale variate şi în plus cad pe tr. 2 sau prin secundă mărită; material sonor care depăşeşte octava, pilonii primelor rînduri formează un acord major, iar în rîndul final, acord minor al treptei a 2-a. În *sud-estul Transilvaniei* se disting mai multe subgrupuri (Ţara Bîrsei; Ţara Oltului; Ţara Tîrnavelor, Mărginimea) avînd ca trăsături comune: formă de 3 rînduri, cu cezură după rîndul 1; rîndul al 2-lea este unit cu rîndul 3 printr-o broderie sau notă de pasaj, frecvenţa cadenţei finale frigice şi a cadenţei interioare pe treapta a 3-a (3—3—1 sau 3—VI—1; 3—1—1 etc.), în afară de cadenţa pe subton şi secundă mare descendentă; melodică puţin melismatică, formule melodice speciale. Deosebirile diferitelor subgrupe se rezumă la preferinţa pentru anumite formule, pentru unele raporturi cadenţiale, tipul strofei, prezenţa şi locul (sau absenţa) refrenului, sistemul de ornamentare. *Graiul Munteniei şi Olteniei de Nord*, înrudit cu graiul din S—E Transilvaniei, are ca trăsături proprii: tipul formulelor intonaţionale, varietatea structurilor modale şi ritmice (uneori combinaţii ale sistemului giusto silabic cu parlando rubato), varietate de raporturi cadenţiale (combinaţii variate ale cadenţelor pe treptele VII, 3, 1, 4, rar 5); precizarea funcţiei pienilor* şi frecvenţa lor în melodie au generat scări variate cu caracter pendulatoriu (hexacordice, heptatonice, adesea cromatizate *). În *zona sudică*, prezenţa doinei se face simţită prin numărul mare de rînduri melodice în melodica cu formă maleabilă, melismatică bogată sau stil silabic în giusto silabic, mobilitatea treptelor (ceea ce a determinat circulaţia unor melodii cromatice). *Un subgrup original*, înrudit de aproape cu al bănăţenilor din zona sud-estică (înrudirea a fost cauzată de schimburile de populaţie) se păstrează pînă astăzi în *nordul jud. Mehedinţi*, caracterizat prin: forma dezvoltată, adesea maleabilă, a strofei, melisme apropiate de cele ale doinei, intercalarea unor desene interioare (refrene reduse, interjecţii melodice, expresii tipice), uniformitatea cadenţei interioare, utilizarea modului mixolidic sau doric, fragmentare sau complete (confirmă naşterea c. propriu-zise prin filiaţie directă din doină). *Graiul moldovenesc nordic* este bine conservat şi are ca elemente proprii: forma de 3 rînduri, cu cezură după rîndul 1 (trăsătură specifică şi subgrupului sud-estic transilvănean), cadenţă frigică, alături de cadenţele celelalte, coloratură modală locrică, în eolic (prin coborîrea instabilă a treptelor 2 şi 5), formule apropiate de doină (recitative *rectotono* pe hemistih, rotirea în jurul unor trepte principale, mobilitatea formei). *Graiul moldovenesc central şi sudic*, slab individualizate, prezintă elemente comune cu zonele vecine, transilvănene sau muntenești. Cercetările sistematice au început şi aici tîrziu, de aceea este dificil a defini cu precizie particularităţile, în trecut probabil mult mai evidente, ale unor graiuri regionale. *Graiul dobrogean* este eterogen, ca şi structura populaţiei. La fondul local străvechi se alătură stiluri variate, aduse de păstorii veniţi din toate provinciile, unii stabiliţi aici definitiv. Se pare că stilul local se apropia de cel din S Munteniei şi al Moldovei, forma liberă fiind aici predominantă (ca şi în extremitatea nordică a Transilvaniei). În ultimele două sec., a luat naştere tot în cadrul graiurilor regionale şi pe baza fondului tradiţional, un *nou stil, numit „modern"* (Brăiloiu), ca urmare a schimbărilor importante în viaţa oamenilor, materiale, sociale şi culturale (dezagregarea treptată a economiei închise ţărăneşti şi a vieţii patriarhale, mari mutaţii de populaţii, fie în căutare de lucru, fie pentru a scăpa de exploatare, pendularea intensă sat-oraş sau sezonieră, serviciul militar, importanţa accentuată a lăutarilor* în viaţa satelor şi repertoriul eterogen al acestora etc.). Noul stil se impune prin marea sa accesibilitate, circulaţie largă, rapidă, dezvoltare inegală pe plan regional (se pare că primele c. de stil nou au apărut în zona subcarpatică), caracterul exuberant, dinamic, realizat prin mişcare rapidă şi ritm regulat (apropiat de ritmul măsurat), simplificarea melodiei prin renunţarea la bogăţia melismatică, contur melodic variat. Alte trăsături: dezvoltarea strofei melodice prin adăugarea unor noi rînduri melodice sau repetare ca şi a arcului melodic al rîndului melodic, prin adăugarea, la tiparul metric tradiţional, a unor interjecţii, scurte desene melodice cîntate pe silabe de refren, la începutul sau sfîrşitul rîndului melodic, amplificarea materialului sonor şi a ambitusului (1), diversitatea cadenţei interioare în afară de cadenţa pe treptele VII, 1, 3, 5, cadenţe în registrul superior al modului (pe tr. 6, 7, 8); o mai mare plasticitate ritmică, noi raporturi între cadenţa finală şi cadenţele interioare, apariţia tonalităţii (1) major-minore, structură tonală, sensibile*, formule de cadenţe ascendente, preferinţa pentru melodii cu un singur centru funcţional, prezenţa refrenului, final sau în interiorul discursului muzical. Încadrarea melodiei în ritm de horă (1) sau de sîrbă*, trăsătură proprie iniţial Olteniei, s-a generalizat, ca şi adaptarea textelor lirice la melodii de joc, ceea ce are unele consecinţe negative: pierderea caracterului liric al genului, simplificarea structurilor modale şi înlocuirea lor treptată cu tonalitatea major-minoră, apariţia unor forme hibride, în care nu se mai conservă trăsăturile esenţiale ale genului şi ale specificului naţional. Cel mai puternic este afectat metrul, prin crearea unor versuri care depăşesc dimensiunea octosilabicului; utilizarea heterometriei, din necesitatea asocierii textului poetic

cu melodii de joc* ale căror trăsături stilistice și structurale diferă de ale c. propriu-zis și a unor tipuri de strofe și formule ritmice nespecifice genului. **2. C.** de *leagăn*. Deși în unele zone păstrează melodii cu trăsături proprii (ritm iambic*, melodie silabică, formă redusă, pentatonică sau hexatonică), în cele mai multe regiuni textul poetic, mai bine conservat, este asociat cu melodii de c. propriu-zis sau de doină. **3. C.** *epic*. În unele zone (Transilvania, parțial Moldova) textele epice se intonează pe melodii de c. propriu-zis („c. baladă"), fenomenul fiind frecvent pentru baladele nuvelistice și, în ultimele secole, și pentru alte categorii epice (v. baladă (IV)). **4.** *Cîntece ceremoniale și rituale*, c. integrate unui obicei sau unui rit, care se cîntă de obicei în zile sau momente fixe ale unui obicei; în grup sau, mai rar, individual, și sînt însoțite de o recuzită specială (bastoane, brad, steag etc.). Numite și *ocazionale*, acestea au caracter agrar (caloian*, paparudă*, c. cununii*) sau sînt legate de *evenimentele importante din viața omului* (c. *de nuntă*: al miresei, al mirelui, al soacrei, c. zorilor etc.); *de înmormîntare*: c. *bradului**; zorile*; de priveghi etc.; c. *de șezătoare*, c. *de stea*, cu trăsături literare și muzicale proprii. O parte din acestea au împrumutat melodii de c. propriu-zis („ritualizare" — Brăiloiu) ori au pătruns în repertoriul neocazional („dezafectare" — Brăiloiu), uneori după schimbarea melodiei inițiale. **5. C.** *orășenesc*, c. cu caracter eterogen în ce privește originea, influențele (orient. sau occid.), structura și stilul; unele pătrunse din mediul rural, altele create de către orășeni, de către lăutari sau compozitori. Sînt interpretate de locuitorii suburbiilor sau de lăutari. Se cunosc mai multe specii de c. orășenești, între care și c. *de lume**, melodii populare cu text erotic, de influență greco-orientală (creații semi-culte sau ale unor autori ca Anton Pann, Ucenescu ș.a.); c. *„în stil popular"*, sînt uneori cuplete (II) de revistă*; c. *„de ascultat"*, multe izvodite de lăutari. **6. C.** *muncitoresc-revoluționar*, ca gen folcloric a luat naștere în ultimele decenii ale sec. 20 — în strînsă legătură cu c. țărănesc, cristalizîndu-și lent caracteristici de conținut și formă proprii. Inițial textele literare — reflectare veridică a vieții și năzuințelor clasei muncitoare —, au fost adaptate la c. de stil vechi, din diferite zone (parțial transformate pentru a corespunde conținutului nou de viață) sau la melodii compuse de personalități cunoscute, adesea cu pregătire muzicală (v. cîntec de masă). (E. C.). **II.** Prezența c. *pentru voce și acompaniament** în muzica cultă românească corespunde formei pe care a căpătat-o la noi genul de largă circulație în romantism* a *Lied*ului* (germ.) și *melodiei* (fr.). Specificul românesc al genului este precizat încă din creația precursorilor, fie în domeniul muzicii vocale de cameră* (G. Stephănescu, C. *fluierașului*) sau corală (G. Stephănescu, C. *satului natal*), marcînd diferențierea față de practicarea unui stil mai apropiat de tipul europ. menționat anterior. Dar și în condițiile unei relații de interinfluență stilistică cu romantismul epocii, faptul că G. Dima, G. Stephănescu creează muzică pe versurile unor poeți români contemporani lor (V. Alecsandri, M. Eminescu, Tr. Demetrescu) sau pe versuri pop. dovedește orientarea pe făgaș autohton a c. pentru voce și pian. Evoluția genului continuă în sec. 20, atît pe linia de confluență cu stilul general al epocii (G. Enescu, *Șapte c. pe versuri de Clément Marot*, op. 15 și *Melodii* pe versuri de F. Gregh, J. Lemaître, S. Prudhomme; A. Alessandrescu, *Melodii* pe versuri de Tr. Klingsor, H. Vacaresco, A. de Musset; F. Lazăr, *Melodii* pe poeme de H. Heine; D. Lipatti, C. pe versuri de A. Rimbaud, P. Eluard, P. Valéry), cît și pe cea a creării unui stil românesc de c. prin armonizări*, aranjamente* și prelucrări* de melodii populare (D. G. Kiriac, T. Brediceanu, S. Drăgoi, G. Breazul, C. Brăiloiu). Sinteza c. românesc pentru voce și pian atinge, prin întreaga creație a lui Mihail Jora, nivelul superior al relației genului cu sursele muzicii naționale de sorginte populară, prin maxima potențare a versurilor originale inspiratoare (atitudine demonstrată exemplar în C. *din fluier* pe versurile lui T. Arghezi și dezvoltată cu consecvență în ciclurile de cîntece pe versurile lui L. Blaga, T. Arghezi, O. Goga, Z. Stancu, Mariana Dumitrescu, pe parcursul a mai bine de cinci decenii). Creația contemporană cunoaște o afirmare complexă a acestui gen în lucrările unor compozitori care i-au oferit o excepțional de diversă configurație în muzica de cameră, de la miniatura vocală (D. Gheciu, T. Ciortea, P. Bentoiu, F. Donceanu, N. Coman) la ciclul de cîntece (P. Constantinescu, *Șapte cîntece din ulița noastră*; H. Jerea, *Pe cîmpiile viitorului*, D. Popovici, *Patru cîntece antirăzboinice*). Se adaugă și formule noi, de îmbogățire a aparatului instr. de acompaniament, tinzînd spre complexitatea formelor moderne de exprimare sonoră (L. Feldman, *Cinci poeme pentru recitator și cvintet*, pe versuri de Mariana Dumitrescu). **C.** *vocal* este prezent și în repertoriul muzical destinat copiilor, în culegeri de prelucrări și antologii (G. Breazul, *Carte de c. pentru copii pentru cl. I-a primară*, 1932), în creația unor compozitori, uneori sub forma melodiilor corale, avînd un specific intonațional și ritmic apropiat de universul vîrstei și de repertoriul popular specific (H. Brauner, *Ploaia, Pîrîuș, apă vioară, Ce de flori*). În unele lucrări vocal-simf. sau de operă* c. înlocuiește aria (1) ca moment solistic, atunci cînd se dorește o subliniere a sursei de inspirație pop. (P. Constantinescu, C. *lui Ilie* din actul III al operei *Pană Lesnea Rusalim*; Gh. Dumitrescu, C. *Mamei lui Tudor*, din oratoriul *Tudor Vladimirescu*). C. *coral* apare sub forme diverse, de la c. liric la cel patriotic, revoluționar. Acesta din urmă are o îndelungă

tradiție, începînd cu compozitorii precursori — Al. Flechtenmacher, C. Porumbescu, G. Musicescu, D. G. Kiriac — și devenind în contemporaneitate un gen major de exprimare a atitudinii patriotice și revoluționare a societății socialiste, prezent în creația majorității compozitorilor. O formă mai nouă este cea a **c.** de tineret, **c.** ostășesc, **c.** de muncă, intens promovat în numeroase festivaluri și concursuri tematice, ilustrînd climatul revoluționar al societății socialiste. **C.** *de muzică ușoară*, bazat pe tradiția romanței și a **c.** liric reprezintă actualmente o variantă națională a șlagărului* contemporan, cu trăsături stilistice proprii inspirației din folc. **C.** este prezent și în muzica instr., sugerînd apropierea de melodica vocală (M. Jora, *Șase* **c.** *și o rumbă*; Th. Grigoriu, **C.** *din fluier* din Suita *Pe Argeș în sus*). (Gr. C.)

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954, în: *Revue des études roumaines*, II; Bartók, B., *Dialectul Romînilor din Hunedoara*, în: Béla Bartók, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, adunate și trad. de Const. Brăiloiu, Buc., 1937; același, *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor*, Buc., 1913; același, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Comișel Emilia, Kahane, Mariana, *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara*, în: *Muzica*, Buc., 6, 1955; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Ciobanu, Gh., *Folclorul orășenesc*, în: *Studii de muzicologie*, Buc., 3, 1967; Mîrza, Tr., *Observații privind geneza cîntecului „propriu-zis"*, în: *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 6, 1970; A. Pann, *Cîntece de lume* (transcris din psaltică în notație apuseană și studiu introductiv de Gh. Ciobanu), București, 1955; Szenik, Ileana, *Înrudiri tipologice în cîntecul propriu-zis*, în: *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1, 1968; Cernea, Eugenia, Rădulescu, N., Pintea, T., *Spre lumină. Culegere de cîntece revoluționare*, Buc., 1964; Ciobanu, Gh., *Cîntecul nou în creația populară*, în: *Muzica*, Buc., nr. 4–5, 1956. (E. C.)

cîntec bătrînesc v. **baladă (IV).**

cîntec de jale v. **bocet.**

cîntec de lume, denumire dată inițial de oamenii bisericii creațiilor laice care circulau îndeosebi la oraș. Termenul reprezintă trad. expresiei gr. ᾄσματα ἐξωτερικά, *asmata exoterikà* „cîntec exterior" (bisericii), laic, profan, în contrast cu ᾄσματα ἐκκλησιαστικά, „cîntec bisericesc". Asemenea cîntece erau cuprinse în occid., în perioada medievală, sub denumirea lat. *musica civilis, musica vulgaris*. Prima atestare la români a termenului **c.** datează din anul 1561 (cf. *Ist. lit. rom.*, p. 138). La început sînt cuprinse sub această denumire atît creațiile culte cît și cele pop.; cu începere de la sfîrșitul sec. 18 erau cuprinse creațiile orășenești cu caracter erotic — cum erau cîntecele pe versuri ale poeților Văcărești și ale lui C. Conachi — care circulau mai ales prin lăutari*, dar și prin manuscrise. Acestea formează marea majoritate a „folclorului" urban în prima jumătate a sec. 19. În aceeași perioadă, circulă și termenul *cîntec politicesc*, care nu este decît trad. gr. τραγούδια πολιτικά *tragoidia politikà*, termen care a dispărut însă repede. În ultimul pătrar al sec. 19, prin **c.** se înțeleg creațiile lirice „populare" nelegate de vreun prilej, sub toate aspectele lor, pentru a se ajunge apoi la înțelesul de cîntece executate, mai ales în grup, la diferite ocazii: muncă, petrecere, șezătoare etc. Din punct de vedere muzical, **c.** din jurul anului 1800 își vădesc, prin elementele lor intonaționale, originea în primul rînd în muzica greco-turco-perso-arabă care circula intens în Țara Românească și în Moldova; după anul 1821 începe să se facă simțită tot mai mult și influența muzicală occid., ajungîndu-se adesea la amestecul, în aceeași piesă, al trăsăturilor stilistice specifice celor două culturi. Creațiile urbane de influență orient. au continuat să circule la oraș pînă aproape de zilele noastre, sub denumirea de: *cîntece de inimă albastră, cîntece de mahala* sau chiar — impropriu desigur — de *cîntece țigănești*. V. *folclor; cîntec* **(I,5).**

Bibliogr.: Bourgault-Ducoudray, L.-A., *Études sur la musique ecclésiastique greque*, Paris, 1877, p. 61–65; Papadima, O., *Anton Pann și „Cîntecele de lume"*, în: *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 6 (1957), nr. 3–4, p. 563–593; Același, *Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor*, studiu istoric-critic, Buc., 1964; *Istoria literaturii române*, vol. I, Folclorul. Literatura românească în perioada feudală (1400–1780), Buc., 1967; Ciobanu, Gh., *Anton Pann. Cîntece de lume*, Buc., 1955; Același, *Folclorul orășenesc*, în: *Studii de muzicologie*, vol. III, Buc., 1967, p. 49–84; Același, *Lăutarii din Clejani*, Buc., 1969, p. 44–63; Același, *Izvoare ale (istoriei) muzicii românești* (cap. *Cîntece de lume*), vol. I, Buc., 1976. (G. C.)

cîntec de masă, cîntec mobilizator, legat de momentele revoluționare ale istoriei. Textele folosite, de obicei de mare circulație, ușurează memorizarea. **C.** se bazează cel mai adesea pe ritmul de marș* care-i asigură accesibilitatea. (Ex. celebre: *Carmagnola, Internaționala**, *Imnul partizanilor păcii* etc.) Sin.: *Cîntec patriotic*. (I. R.)

cîntec de nuntă v. **cîntec (I, 4); repertoriu (2).**

cîntec de stea v. **cîntec (I, 4); colindă.**

cîntece spirituale, denumire dată compozițiilor cu caracter religios (fără să aibă neapărat o funcție liturgică), apărute în Franța în timpul Reformei. În Țările de Jos, în sec. 16, asemenea compoziții, pe text lat., erau numite *cantio sacra* **(2).** Echiv. it. (pl.) *canzoni spirituali*.

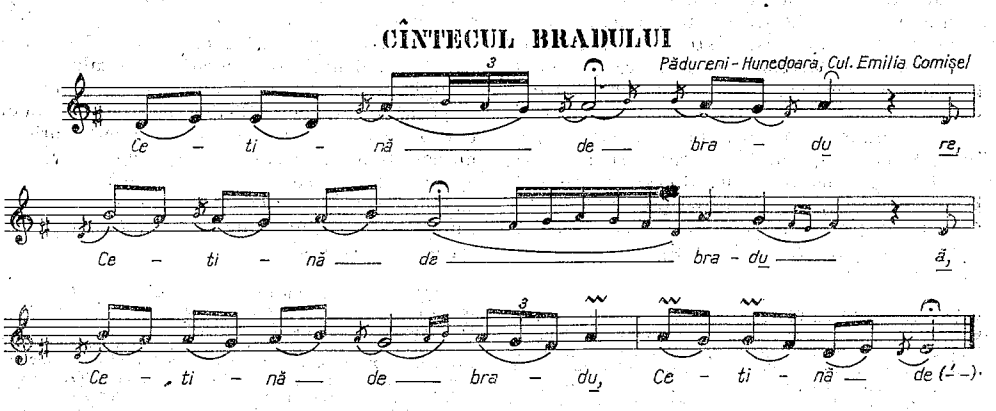
cîntec fără cuvinte v. **Lied ohne Worte.**

cîntec patriotic v. **cîntec de masă.**

cîntec politicesc v. **cîntec de lume.**

cîntecul bradului, (în folclorul românesc) cîntec ceremonial funebru, executat în grup, de femei „numite" (care nu sînt rude ale mortului), în momente fixe și după legi tradiționale. Ca și celelalte cîntece ceremoniale (zorile*, cocoșdaiul, cîntecul mare, de petrecut, cîntec „la priveghi"*) „poate cele mai arhaice din lit. noastră pop." (Brăiloiu), **c.** se bazează pe elemente de expresie (poetice și muzicale) reduse dar de o „neasemuită frumusețe" (Brăiloiu); are astăzi o arie de circulație redusă la V țării și face parte din cel mai vechi strat cultural. Textele epice, cu o mare frumusețe

(plecarea tinerilor pentru a tăia bradul: în „revărsat de zori / Pe la cîntători"; întoarcerea în sat „cu roaua pe față / Cu ceața pe brață" — ; metafora „dalbul de pribeag" etc.), descrierea naturii, a momentelor ceremoniale, dialogul (care potențează tensiunea dramatică), monologul impresionant, de un puternic tragism în simplitatea lui, repetarea versurilor cheie, ce menține sentimentul dramatic („Eu dacă știam / Nu mai răsăream; / Eu de-aș fi știut / N-aș mai fi crescut"). Melodiile, totdeauna strofice, sînt unitare în elementele lor esențiale: în general silabice, adesea melismatice (melismele* avînd un loc fix în discursul muzical), preptentatonice sau pentatonice*, reduse ca formă la 3—4 rînduri înrudite, de ritm liber, parlando rubato (v. sistem **(II, 6)**) caracter sobru, dramatic. Obiceiul de a pune un arbore la capul mortului (la români, bradul este simbolul tinereții) este cunoscut de multe popoare, însă cîntecul se păstrează numai la români, avînd intonații străvechi de o intensitate expresivă și o măreție deosebite. Sin.: *buhaș; steag; suliță.*



Cîntecul bradului

Bibliogr.: Burada, T. T., *Datinele poporului român la înmormîntări*, în: *Convorbiri literare*, XVI, 1881—1883; Brăiloiu, C., *„Ale mortului" din Gorj*, Buc., 1936; Mușlea, I., Bîrlea, Ov., *Tipologia folcl. din răspunsurile la chest. lui B. B. Hasdeu*, Buc., 1970; Marian, S. Fl., *Înmormîntarea la români*, Buc., 1892; Bot, N., *Buhașul — obicei și cîntec ceremonial de înmormîntare din Ținutul Năsăudului, Folclor muzical*, Univ. Timișoara, Fac. Filol., Buc., 1968. Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, Buc., ^{2}1964; Cocișiu, Il., *Cîntece pop. românești*, Buc., 1960; Bartók, B., *Rumanian Folk Music*, editat de B. Suchoff, Hague, vol. II, III, 1967; Pop, M., *Mitul marii treceri:* Univ. Timiș., Fac. Filol. II, Timișoara, 1968. (E. C.)

cînt galican v. **gregoriană, muzică; liturghie; misă.**

cînt mozarab v. **gregoriană, muzică; liturghie; misă.**

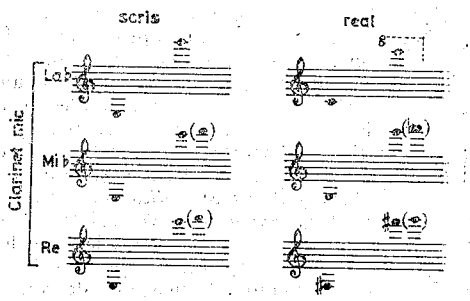
cînt roman v. **cantilenă (II); gregoriană, muzică; liturghie; misă.**

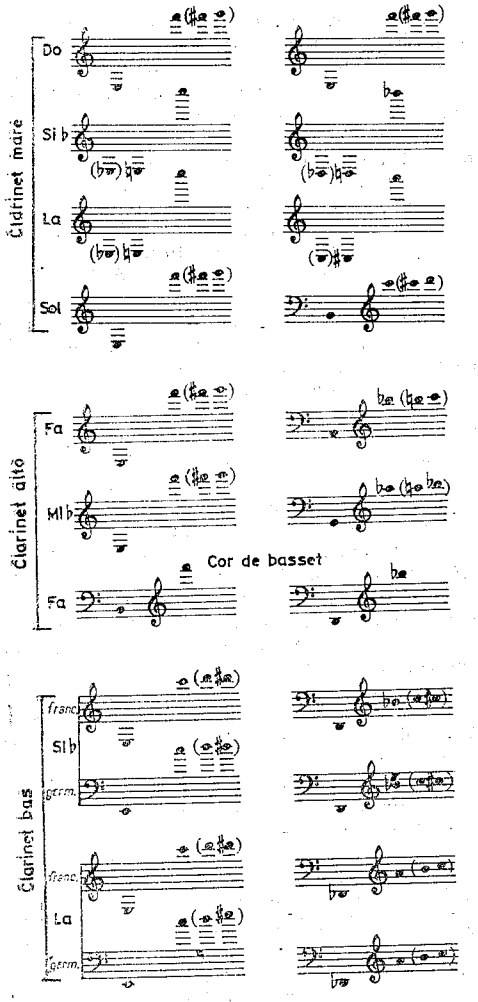
cîrligul v. **rustemul.**

clairon (cuv. fr.) v. **corno signale.**

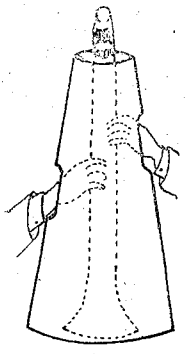
clapă 1. Tastă*. **2.** Parte a sistemului de închidere a orificiilor la majoritatea instr. de suflat din lemn. La sistemul Böhm (v. flaut), **c.**, ce sînt redresate în poziția inițială — închis sau deschis — prin resorturi, acoperă sau descoperă indirect un orificiu (germ. *Ringklappe*) sau direct (**c.** fiind, în acest caz, un inel acționat de degetul instrumentistului odată cu închiderea orificiului — germ. *Fingerdeckel, Spitzdeckel*). **C.** sînt cuplate în unele cazuri între ele prin pîrghii. Instr. de suflat mai vechi (cornet*), între care și unele de alamă (Serpent*; *corn cu* **c.***, *trompetă cu* **c.***) au fost prevăzute cu **c. 3.** Parte a sistemului de ventile*. (D. P.)

clarinet (it. *clarinetto;* engl. *clarinet;* fr. *clarinette;* germ. *Klarinette;* abrev.: *cl.*), instrument de suflat din lemn cu ancie* simplă. Se mai construiește din ebonită, din metal sau din material plastic. El se compune din următoarele părți: *mușțiucul**, pe care se fixează ancia cu un inel special sau cu o ață specială; *butoiul*, care face legătura dintre mușțiuc și corpul instr.; *corpul superior*, în care se găsesc patru orificii și mai multe clape care sînt acționate de degetele mîinii stîngi





Familia clarinetului (ambitus)



Surdină clarinetului

a instrumentistului; *corpul inferior*, în care se găsesc trei orificii și mai multe clape care sînt acționate de degetele mîinii drepte a instrumentistului; *pavilionul**, prin care se emit sunetele. ■ Cu 3000 de ani în urmă, la egipteni, exista un instr. asemănător **c.**; corp cilindric fără pavilion și cu ancie simplă. De asemenea, un astfel de instr. găsim la arabi *(zummara*— v. și zurnă)*, la indieni *(magudi)* și la anamiți *(cai-ken-doi)*. În Europa, în perioada Renașterii*, se întîlnea un instr. pop. fr., denumit *chalumeau**. *Corno di bassetto** este și el înrudit cu **c.** Johann C. Denner (Nürnberg, 1665—1707), adăugînd cîteva clape, a transformat instr. pop. într-un instr. artistic. Apoi, Iwan Müller (1786—1854) perfecționează instr., construind un **c.** cu 13 clape. Frederic Beer (1794—1838) înființează o școală de **c.** Hyacinthe Klosé (1808—1880), discipolul lui F. Beer, în colaborare cu M. A. Buffet au adoptat **c.** sistem „Böhm" (v. flaut). Gossec introduce **c.** în orch. Operei din Paris (1753), iar Vivaldi îl introduce în orch. din Italia. În 1758 **c.** este introdus în orch. de către reprezentanții orch. de la Mannheim*, după care apare în fanfarele **(6)** militare germ. și austr. Orch. Operei din Viena îl adoptă în 1787, Orch. *Gewandhaus* din Leipzig în 1792, iar orch. din Dresda în 1794. **C.** se împarte în mai multe categorii și formează o *familie* numeroasă: *a.* **C.** *mic* (it. *piccolo)*, acordat* în *la bemol*, construit din metal argintat, are o lungime de 25 cm, se utilizează foarte rar în orch. simf.; **c.** *mic* în *mi bemol*, cu o lungime de 42,9 cm., se folosește în orch. simf. pentru efecte speciale, dar se întrebuințează frecvent în fanfară; **c.** *mic* în *re* a ieșit complet din uz. *b.* **C.** *mare*, acordat în *do*, cu o lungime de 51,7 cm., se utilizează în orch. simf. (pentru efecte speciale); **c.** în *si bemol*, cu o lungime de 59 cm, este cel mai mult utilizat din întreaga familie, atît în orch. simf. cît și în fanfară; **c.** în *la*, cu o lungime de 62,7 cm., se folosește mai rar (partea lui se execută, de obicei, cu **c.** în *si bemol*, prin transpoziție*); **c.** în *sol*, denumit *clarinetto d'amore*, nu se mai întrebuințează cu toate că are un timbru plăcut. *c.* **C.** *alto* acordat în *fa* are o sonoritate frumoasă, însă este utilizat foarte puțin în orch. simf.; aceeași soartă o are și **c.** *alto* în *mi bemol*. *d.* **C.** *bas* (abrev.: *cl. b.)* în *si bemol* are pavilionul și mușticul din metal, iar forma lui este asemănătoare cu cea a saxofonului*. Este folosit frecvent în orch. simf. datorită timbrului său deosebit. Menționăm că școala germ. notează acest instr. în cheia* *fa*, iar școala fr. îl notează în cheia *sol*; **c.** *bas* acordat în *la* este pe cale de a ieși total din uz. *e.* **C.** *contrabas*, cu o lungime de 276 cm., se aseamănă cu fagotul*. Apare foarte rar în orch. simf. din cauza tehnicii sale greoaie (Schönberg l-a folosit în *Gurrelieder)*. ■ La **c.**, surdina* constă dintr-un trunchi de con confecționat

din carton presat sau material plastic, de cca. 2—3 mm, în care — spre deosebire de tipul obișnuit de surdină — se introduce instr. Două orificii laterale permit mîinilor să intre în interiorul conului pentru a susține și manevra instr. Cînd se cîntă la **c.** introdus complet în corpul surdinei, toate sunetele își schimbă sonoritatea pe întregul ambitus* (sunetele din registrul **(I)** acut și supraacut devin mai puțin penetrante, mai puțin stridente); chiar și timbrul devine mai voalat, mai catifelat, mai discret, dînd impresia de depărtare. (A. P.)

clarino (cuv. it. sin. cu *tromba*, „trompetă") **1.** Nume dat în sec. 17—18, în Germania, unei voci **(2)** înalte deținute de trompeta* solo. **2.** Nume dat registrului **(I)** mediu al clarinetului* (si^3—do^5) produs prin saltul la duodecima* superioară a fiecărui sunet (Echiv. fr. *chalumeau*). **3.** La orgă*, registrul **(II)** „trompeta de 4'". (D. P.)

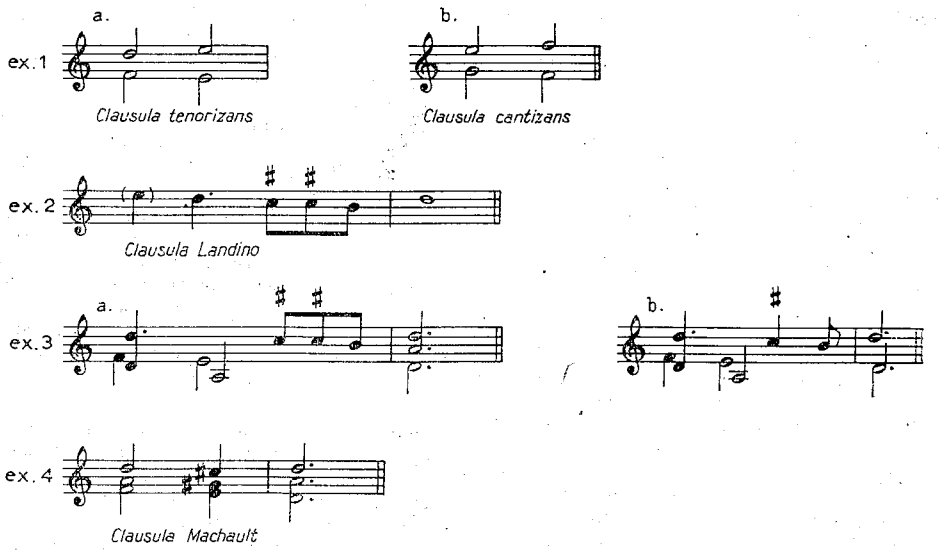
clarsach (cuv. engl.) v. **harpă.**

clasicism, termen care desemnează în egală măsură o noțiune estetică și o epocă istorică în dezvoltarea muzicii (artelor, literaturii etc.). **1.** Ca noțiune estetică, **c.** se referă la acea muzică ce vizează perfecțiunea prin sobrietatea, echilibrul, soliditatea și simplitatea limbajului său. Orice lucrare muzicală (urmînd regulile de bază ale melodiei*, permanența unor elemente ritmice sau a unor motive* melodice, regularitatea structurilor în alcătuirea simetrică a arhitecturii părților, logica traiectoriei tonale) se încadrează în categoria desemnată de noțiunea estetică a **c.** În acest sens există un **c.** al fiecărei epoci creatoare, începînd cu sec. 13 și pînă în prezent, așa cum există și un manierism*, un baroc*, un romantism* al fiecărei epoci. **2.** Ca noțiune ce delimitează o epocă istorică, **c.** se referă la perioada 1750—1830 din istoria muzicii. Pregătit, prefigurat încă din epoca anterioară (un „preclasicism" în cadrul barocului) prin căutarea conciziei formei, nuanțării gîndirii, calității tematice, dozajul materialului instr. sub semnul rațiunii (în lucrări de Lully, Couperin, Rameau, Corelli, Scarlatti, Schütz, J. S. Bach, Haendel, ș.a.), **c.** se individualizează prin înlocuirea polifoniei* cu monodia* acompaniată. Melodia își va asigura astfel rolul principal în creația **c.**, determinînd diversificarea genurilor* și formelor* muzicale și cristalizarea lor. Ca tehnică a compoziției **(2)** se stabilesc acum genurile clasice ale sonatei* (3 părți — cu *Allegro* de sonată specific), ale simfoniei* (4 părți), ale cvartetului **(2)** (4 părți) etc. În forma de sonată se fixează ca principii: bitematismul, triada expoziție*—dezvoltare*—repriză*, această formă devenind formă de bază, inclusă în toate genurile camerale* și simfonice*. Întreaga creație muzicală se desfășoară în conformitate cu legea contrastului care acționează pe linia tuturor elementelor (melodic, ritmic, tonal, armonic, instr. etc.). Începînd cu sonatele pentru orch. *(sinfonia)* create de Ph. E. Bach (1714—1788), sonatele pentru pian de M. Clementi (1752—1832) și reforma operei* efectuată de Ch. W. Gluck (1714—1787) prin „manifestul" operei *Alcesta*, evoluția **c.** cunoaște momentele de vîrf ale creației marilor personalități din Școala vieneză*: J. Haydn, W. A. Mozart și L. v. Beethoven. Haydn este considerat ca părinte al simfoniei, compunînd în acest gen 104 lucrări; a fixat planul formei sale definitive scriind de asemenea lucrări definitorii în domeniul muzicii de cameră (cvartete, trio **(2)**, sonate). Mozart, prin echilibrul, grandoarea, inventivitatea și strălucirea tuturor lucrărilor sale, reprezintă — de fapt — apogeul **c.** A compus 41 de simfonii, peste 20 de concerte **(2)** instr., nenumărate cvintete **(2)**, cvartete, trio, sonate, toate adevărate modele ale gîndirii estetice clasice. Beethoven, încheind triada acestor genii ale **c.**, face totodată trecerea spre o nouă epocă, romantismul, prin clocotul sentimentelor exprimate, amploarea acordată formelor în cadrul genurilor **c.**, simfonismul îndrăzneț, desfășurările tonale deosebite, pe care le întîlnim atît în muzica simf., cît și în cea camerală (cvartete, sonate). Putem nota încă numele unor compozitori care, chiar dacă nu s-au ridicat la valoarea celor trei titani ai Școlii vieneze, au făcut parte din epocă: J. N. Hummel, Ch. Czerny, I. Moscheles, M. Clementi, B. Romberg, N. Piccini, L. Boccherini, G. Paisiello, D. Cimarosa, A. Salieri, G. L. P. Spontini, N. A. Zingarelli, G. A. Rossini, Monsigny, Fr. J. Gossesc, A. E. M. Grétry, N. Dalayrac, Rouget de l'Isle, J.-Fr. Lesueur, E. N. Méhul.

Bibliogr.: Lavignac, A., *La musique et les musiciens*, Paris, 1928; Berger, W. G., *Muzica simfonică barocă-clasică*, vol. 1, Buc., 1967; Brumaru, Ada, *Vîrstele Euterpei, Clasicismul*, Buc., 1972; Champegneulle, B., *Histoire de la musique*, Paris, 1974. (M. M.)

clausula (cuv. lat.; < *claudere*, „a închide") **1.** Formulă muzicală concluzivă. Spre deosebire de *cadență* **(1)**, **c.** se referă la mersul orizontal, melodic; este întîlnită mai ales în psalmodie*, dar și în unele genuri modale plurivocale (v. multivocalitate) ale ev. med. și Renașterii*. S-au diferențiat două tipuri de **c.**; *perfecta (finalis, primaria, principalis)*, care încheie pe finalis* *(finalis clausum)* și *imperfecta (ficta, subsidiaria, peregrina)* care încheie pe o altă treaptă* decît finalis *(finalis apertum)*. De regulă, o **c.** este definită prin sunetele: *antepaenultima, paenultima** și *ultima* (v. *vox* **(3)**). Prefigurînd cadența armonică, sensul coborîtor dar, mai ales, suitor al semitonului* (viitoarea sensibilă*) este hotărîtor. Astfel în **c.** *cantizans* semitonul urcă (ex. 1 b). Din punct de vedere melodic, **c.** monodică*, numită și **c.** *Landino* (ex. 2) introduce între *paenultima* și *ultima* o terță* inferioară. **C.** *Landino* se păstrează și în **c.** polif. la trei voci

(2), în care se remarcă saltul de octavă* (ex. 3 a) și, respectiv, de cvartă* al vocii mediane (ex. 3 b). O c. care s-a impus este cea cu dublă sensibilă, numită și c. *Machault* (ex. 4). 2. În *Ars antiqua**, numele unei piese care dezvoltă în *organum** o formulă finală de gradual* sau de alleluia*, dînd astfel un final multivocal unei piese începute în *cantus planus**. Uneori aceste c. au dat naștere unor *conductus**-uri; se consideră că ar fi și la originea motetului*, deși nu au cuvinte. (G. F.)



Clausulae

clavecin (< fr. *clavecin;* it. *arpicordo, clavicembalo;* germ. *Kielflügel, Klavizymbal;* engl. *harpsichord),* instrument cordofon cu claviatură* deosebit de răspîndit în sec. 16—18, avînd ca strămoș îndepărtat probabil clavicordul* fără bare. Cutia de rezonanță*, de forma unei aripi, era așezată pe picioare. Coardele duble metalice, cu extinderea între *Do (Fa)* — *do*^{3} erau ciupite cu ajutorul penelor acționate printr-un mecanism legat de una, două sau chiar trei manuale* cromatice*, 5—8 pedale (1) ca 4', 8', 16', surdină* etc. Prin cuplarea manualelor și a pedalelor extinderea c. mari ajungea între *Fa*$_1$—*fa*^{3}. Tipurile cele mai pop. erau *spineta* (it. *spinetta;* fr. *épinette;* germ. *Spinett)* de formă trapezoidală, *virginalul* (engl. *virginal)* de formă dreptunghiulară și *claviciterium**, cu coardele așezate vertical. Un instr. de dimensiuni mari, denumit *gravicembalo* (it.) avea un dispozitiv de 6'. În muzica instr. și orchestrală a barocului*, c. a jucat un rol deosebit de important ca instr. solistic și de acomp. În zilele noastre este din nou utilizat în formațiile de muzică veche, dar și-a găsit locul și în unele partituri contemporane.

Bibliogr.: Hipkins, A. J., *Old Keyboard Instr.,* 1887; Krebs, C., *Die besaiteten Klavierinstrumenten,* 1892; Cesi, B., *Storia del pianoforte,* 1903; Nef, K., *Clavicymbal und Clavichord;* 1904; Gröhlinger, Fr. D., *Geschichte des Klavichords,* 1910; Boalch, D. H., *Makers of the Harpsichord and Clavichord,* 1956; Casella-Mortari, *Tehnica orchestrei contemporane,* 1965; Demian, W., *Teoria Instrumentelor,* 1968; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde,* 1971. (W. D.)

claves (cuv. it.; echiv. it. *legni per rumba;* fr., engl. *claves;* germ. *Schlagstäbe).* Originare din America latină, c. sînt utilizate ca instrument ritmic în unele dansuri populare (rumbă* etc.). În sec. 20, c. au fost introduse în orch. simf. de către compozitorii sud și nord-amer., apoi de către compozitorii europ. C. sînt constituite din două bare cilindrice din lemn de palisandru, cu o lungime de 15 cm. fiecare. Cele două bare se lovesc una de alta, producînd un sunet acut și sec. (A. P.)

claviatură (< cuv. germ. *Klaviatur),* ansamblul clapelor (tastelor*) la unele instrumente cu sunete fixe (pian*, clavecin*, orgă*, celestă*, acordeon* etc.) (D. P.)

clavicembalo v. **clavecin.**

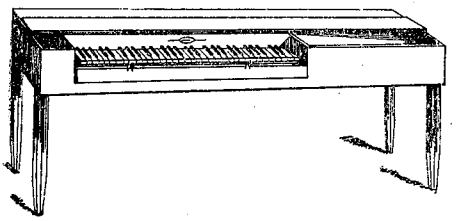
clavichord (cuv. engl.) v. **clavicord.**

clavicilindru, instrument muzical, inventat de Ernst Chladni (1756—1827), constînd dintr-o claviatură* ce acționează asupra unor arcuri de fier care emit sunete la atingerea cu un cilindru de sticlă rotativ, învîrtit cu ajutorul unei pedale.

claviciterium (clavicytherium) (germ. *Klavicytherium),* instrument muzical asemănător

clavecinului*, avînd cutia de rezonanță* așezată vertical, ca la pianină. Răspîndit în sec. 16 și 17. O xilogravură a unui asemenea instr. a apărut în *Musica getutscht*, de S. Virdung (Basel, 1511), iar un **c.** se află în Muzeul Donaldson din Londra. Este strămoșul pianului numit *Giraffenklavier**.

clavicord (< lat., it. *clavicordo;* germ. *Klavichord;* engl. *clavichord*), instrument cordofon apărut în sec. 14, la care pentru prima oară se



Clavicord

reunesc coardele (așezate orizontal) cu o claviatură*. Ambitusul **(1) c.** cuprindea 3 1/2 octave* diatonice*, mai tîrziu cromatice*. Tipul mai popular, **c.** *cu bare* (germ. *gebundenes Klavichord;* fr. **c.** *liés;* engl. *fretted clavichord*) avea 26 coarde, fiecare putînd fi lovită de mai multe clape. Rolul clapelor era dublu : acela de a lovi coarda și acela de a determina concomitent porțiunea de coardă care să vibreze pentru a obține sunetul dorit. La **c.** *fără bare* (germ. *bundfreies Klavichord;* engl. *unfretted clavichord*), fiecare dintre coarde era acționată de o singură clapă. Acest tip a fost probabil predecesorul clavecinului*. (W. D.)

clavicordo v. **clavicord.**

clavicytherium v. **claviciterium.**

clavietă, muzicuță* cu claviatură*, cromatică*. Are formă dreptunghiulară (corpul instr. pe care sînt montate clapele), iar printr-un tub — care se găsește pe una din laturi — se introduce coloana de aer. Sunetul, spre deosebire de muzicuță, se produce numai prin expirație. Se fabrică de diferite dimensiuni : cu 19 clape (sopran), cu 26 de clape (alto) etc. Instr. se ține cu degetele mari ale fiecărei mîini iar cu celelalte degete se acționează clapele. În fabricația firmei germ. „Hohner", **c.** poartă denumirea de *Melodica*. (A. P.)

claviolină, instrument electronic, melodic, ce poate emite sunete cu timbruri specifice mai multor instrumente muzicale. Este prevăzut cu o mică claviatură* și cu unele dispozitive pentru reglarea intensității și pentru efecte de vibrato*. Fixat la un instr. cu claviatură (pian*, armoniu*), ambele instr. pot fi mînuite în același timp, cîntîndu-se deodată melodia la **c.** și acomp. la pian sau armoniu.

claviorganum, instrument cu claviatură*, ce reprezintă o asociere între clavecin* și orgă*. Un astfel de instr., datat 1579, aflat la Albert Museum din Londra, este compus dintr-o orgă pe care este așezat clavecinul ; din cele 3 manuale de care dispune, două acționează clavecinul iar unul orga. Echiv. germ. *Orgelklavier*.

clivis v. **melismă (2).**

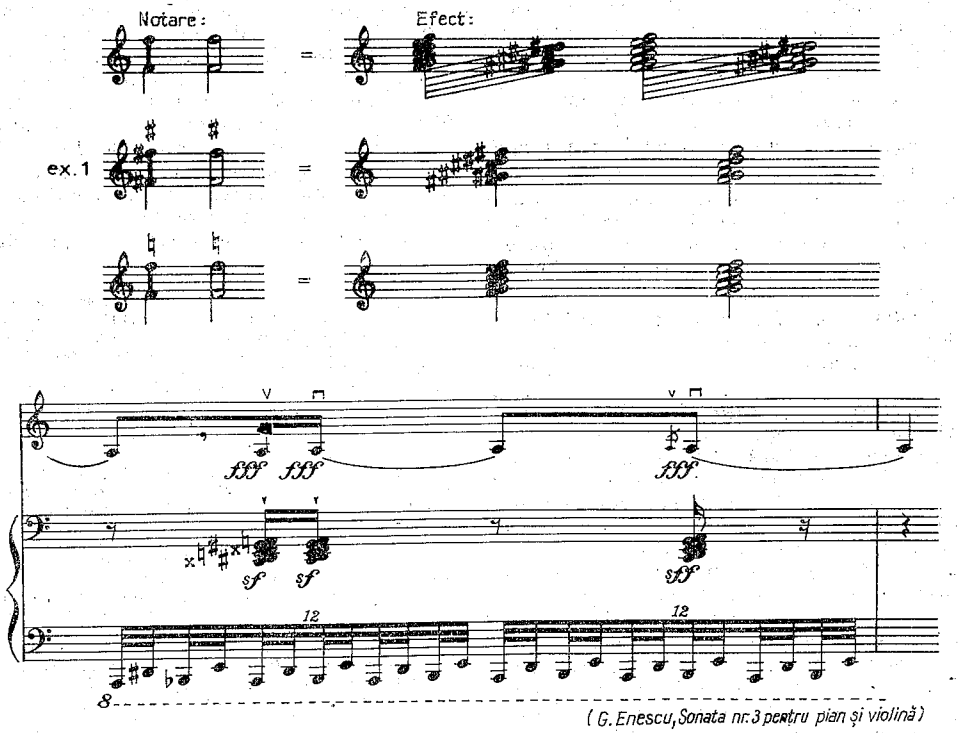
cloches (cuv. fr.) v. **clopote.**

cloche à vache (cuv. fr.) v. **talangă.**

clopote (~ tubulare) (it. *campane (tubolari);* engl. *(tubular) chimes, (tubular) bells;* fr. *cloches (à tubes);* germ *Röhrenglocken*). Ca instrument muzical, **c.** au fost utilizate prima oară în muzica de operă*, în sec. 19, la Opera mare din Paris, apoi la Opera din Dresda. Au fost introduse apoi și în muzica simf. de către compozitorii romantici. Pentru orch. simf. forma **c.** s-a modificat, construindu-se tuburi de oțel, fixate, în ordine cromatică*, pe o ramă de metal. Sunetele se obțin prin lovirea părții superioare a tuburilor cu un ciocan. Se folosesc trei feluri de ciocane : din lemn, pentru sunete dure ; învelite cu piele, pentru sunete mai puțin dure ; din cauciuc, pentru sunete catifelate. (A. P.)

clopoței (it. *sonagli, sonagliera, bubbolo;* engl. *sleigh-bells;* fr. *grelots;* germ. *Schellen*), instrument format dintr-o serie de clopoței sferici (cu limbă sau bilă de metal în interior), fixați, pe două sau trei rînduri, de o curea de piele, care se termină cu un mîner din lemn. Sunetul se obține prin scuturarea instr. De origine foarte veche și răspîndit în întreaga lume (instr. antic se numea *sistrum*), **c.** au fost introduși în orch. simf. (Mahler, *Simfonia a IV-a;* Respighi, *Serbări romane;* Enescu, *Suita pentru orch. nr.* 3). (A. P. și W. D.)

cluster (cuv. engl. /'klʌstə/ „ciorchine", formă eliptică de la *tone-* **c.**), complex de sunete concomitente ce reunește secunde* mari și mici sau chiar microintervale* într-o dispunere strînsă, adesea sub forma scării. Primul care a utilizat **c.** sistematic în compoziție și a încercat fundamentarea lui teoretică a fost H. Cowel (între 1919 și 1930). Pentru Cowel, **c.** este, în mod cu totul arbitrar, un produs al armonicelor* superioare dar, în mod sigur, un derivat din glissando*-ul obținut pe clapele **(1)** albe și negre ale pianului (sens în care vedea și Boulez, în 1963, înrudirea dintre **c.** vertical și *glissando*-ul oblic). **C.** apare în acest sens în următoarele trei variante, care fiecare presupune, după Cowel, un ton de bază (ex. 1). Deși acest ton de bază, caracteristică definitorie a **c.** este întinderea sa (asupra căreia a insistat Kagel, 1959). Există în consecință **c.** *staționare*, cu întindere constantă, și **c.** *mobile*, cu întindere variabilă. Ridicat la principiu de compoziție în creația lui Ligeti, **c.** cunoaște o sumă de procedee de diversificare, privind mai ales densitatea umplerii ambitusului **(1)** prin diverse trepte* diatonice* sau cromatice*, prin mișcări



Cluster

interioare. Cercetătorii români (Rațiu, Pașcanu) consideră că verticalizarea structurilor modale, aglomerarea elementelor melodice pot da naștere unor **c.** fie diatonice, fie parțial- sau total-cromatice (ex. 2). (G. F.)

coantră, denumire populară (locală, întîlnită mai ales în Banat) a celei de a doua viori sau a violei dintr-un taraf*, ce are rol de acompaniament*, față de vioara primă, conducătoarea melodiei. (L. B.)

coardă, (it. *corda**; fr. *corde;* germ. *Saite;* engl. *string;* rus. *struna),* fir dintr-o materie flexibilă care, dacă este întins între două puncte fixe, poate fi pus în vibrație (prin ciupire, prin frecare sau lovire). Element fundamental al unei mari familii de instr., coarda a evoluat ca material de fabricație, de la mațele de animale, la mătase, metal și, în epoca noastră, la nylon. Cercetările întreprinse de Pitagora, de Galilei, de Mersenne asupra proprietăților coardelor vibrante au fost esențiale pentru acustică* și pentru evoluția facturii instr. ■ **C.** *liberă,* expresie pentru punerea în vibrație a **c.,** la instrumentele cu **c.** și arcuș, fără călcarea acesteia cu degetele mîinii stîngi, obținîndu-se sunetul fundamental; echiv. it. *a vide.* V. *dublă* **(1).** (G. M.)

coarde, expresie eliptică desemnînd grupul intr. cu coarde și arcuș din orch. simf.

coarde de rezonanță v. **coarde simpatice.**

coarde simpatice, coarde suplimentare așezate sub coardele principale acționate de instrumentist și care vibrează prin rezonanță naturală, amplificînd sunetele coardelor principale. La *viola d'amore**, de ex., sonoritatea era asigurată de 14 coarde, șapte puse în vibrație prin frecare cu arcușul* și șapte vibrînd „prin simpatie". Sin.: **C.** *de rezonanță; aliquote* **(2).** (G. M.)

cobză. Rubedeniile sale de altă dată pot fi văzute în picturile murale ale mai multor mănăstiri și biserici, începînd din sec. 16. Foarte răspîndită pînă nu demult, mai ales în Muntenia, Moldova și Bucovina, în zilele noastre este din ce în ce mai rară. Prin excelență instr. lăutăresc de acomp., se compune dintr-o cutie de rezonanță* adîncă, formată din mai multe „doage" din lemn de nuc și paltin, numită „burduf" sau „bîrdan", o „față" dintr-o scîndurită de molift și un „gît" scurt și larg din lemn tare, cu „cuierul" răsfrînt înspre spate. Strunele sînt legate de un cordar* din lemn de brad fixat pe partea inferioară a „feței" și întinse cu ajutorul unor „cuie" de lemn tare. O **c.** are între 8 și 12 coarde, orînduite în patru coruri

de cîte două sau trei. În orice grup de coarde poate fi una mai groasă. Cele groase, numite de obicei „burdoaie", sînt acordate cu o octavă mai jos faţă de cele subţiri. Strunele sînt călcate cu toate degetele mîinii stîngi şi ciupite cu o pană de gîscă. (T. Al.)

cocoşdaiul v. **cîntecul bradului; priveghi.**

codă (< it. *coda* „coadă", „margine"), secţiune adăugată la sfîrşitul unei compoziţii muzicale cu repriză*, îndeosebi la sfîrşitul formei sonată*, în care, prelucrîndu-se fragmente din materialul tematic al lucrării, se subliniază caracterul conclusiv al acesteia. (I. R.)

codetta (cuv. it., „codiţă") **1.** Parte intermediară plasată între subiectul* şi răspunsul* unei fugi*. **2.** Codă* de mai mici dimensiuni. (I. R.)

codrănescul, codrăneşte (condrănescul, condrăneşte), joc* popular românesc care reprezintă nucleul de bază al suitei ciclice de dans a zonei Munţilor Codru şi Ţării Chioarului, din N—V Transilvaniei. Caz oarecum singular, jocul în speţă poate fi întîlnit sub mai multe forme de exprimare coregrafică — joc de perechi, joc fecioresc sau ambele forme combinate, executate pe aceeaşi melodie. Se practică în formaţie de perechi liber repartizate în spaţiul de joc sau în semicerc. Are ritm binar, dactilic* dar însumînd şi o serie de formule sincopate* de tip dohmiac* — şi mai multe variante* melodice. Structura coregrafică este deosebit de complexă, cuprinzînd o gamă largă de mişcări — multe sărituri, flexiuni adînci, largi balansuri, bătăi, pinteni, pocnituri din degete, bătăi cu palma pe segmentele picioarelor şi chiar mişcări acrobatice — executate într-un tempo **(2)** vioi. Jocul este răspîndit şi sub alte denumiri ca *românescul, feciorescul, de-a-nvîrtita.* (C. C.)

codru v. **învîrtita.**

col, colla (cuv. it. *con* + art. hot., „cu"), preposiţie cu ajutorul căreia se formează numeroase indicaţii: *col legno**, *colla voce**, *colla destra* („cu dreapta") etc.

colaccio (cuv. it.) v. **tuburi de schimb.**

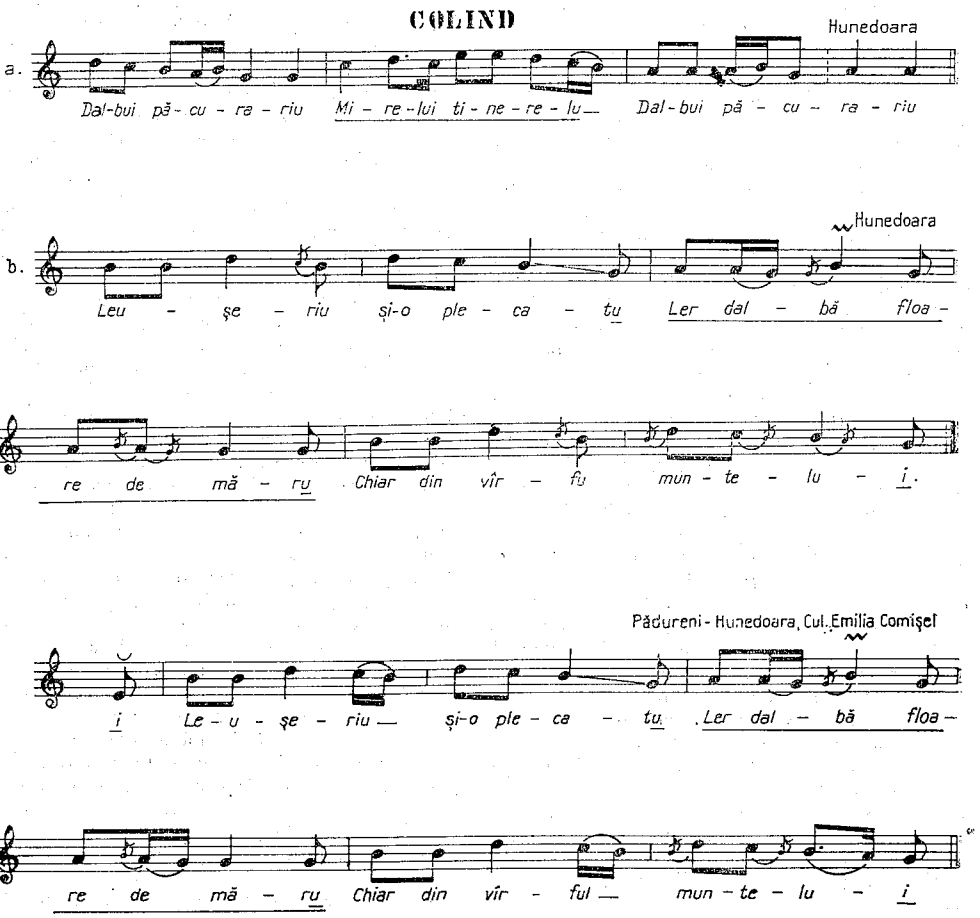
colachon (cuv. fr.) v. **colascione.**

colascione (cuv. it. /colafone/; fr. *colachon*), instrument cordofon medieval din Italia de sud, asemănător lautei*, cu 2—3 coarde duble, acordate în cvarte*. (W. D.)

colecţie (< lat. *collectio*; fr. *collection*), adunarea la un loc a unui număr variabil de piese din aceeaşi categorie sau eterogene şi clasificarea lor metodică. Uneori **c.** cuprind piese de diferite origini: cîntece pop., compoziţii originale, cîntece în stil pop. etc. Ex. Codex Caioni (sec. 17); **c.** Vulpian. Unele au consemnat numai poezia pop.: **c.** Alecsandri, Eminescu, Marienescu, G. Dem Teodorescu etc. Pînă în sec. 20, **c.** de muzică pop. conţineau cîntecele mai multor popoare: **c.** D. Speer (sec. 17), **c.** Vietoris (sec. 17), **c.** Sulzer şi Szirmay (sec. 19). Preocupările pentru culegerea* literaturii şi muzicii pop. europ. se manifestă intens îndeosebi începînd din sec. 17: Thiers, Perault; în sec. 18: Horvat, Tetiscev, Bellmann, Percy Thomas şi W. Schott, Herder, Albert Fortes, Karadžić; în sec. 19: Willemarqué, fraţii Grimm etc. Colecţiile de folc., chiar „corectate" de către autorii lor, au o mare valoare artistică şi documentară. În ultimul sec. publicarea **c.** se efectuează după o metodă riguroasă, materialul fiind clasificat după criterii morfologice.

Bibliogr.: Negrea, M., *Un compozitor român ardelean din sec. al XVII-lea Ion Caioni (1629—1687)*, Craiova, f.a.; Sulzer, Fr., *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. II, Viena, 1781; Rujitschi, Fr., *Musique orientale, 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turques*, în: *Albina*, Iaşi, 1834; Pann, A., *Spitalul amorului*, broşura 1—6, Buc., ²1852; Wachmann, A. J., *Mélodies Valaques. I. Roumanie; II. Bouquet de mélodies Valaques originales; III. Echo de la Valachie; IV. Les Bordes du Danube*, Viena, 1848—1852; Henri, E. (Ehrlich), *Airs nationaux roumains (transcrits pour piano)*, Viena, 1850; Mikuli, Ch., *Douze Airs nationaux roumains. Ballades, chants de bergers, airs de danse etc., récueillis et transcrits pour le piano; I—IV*, Cernăuţi (Kiev, Varşovia), 1850; Teodorescu, G., Dem., *Poezii populare române*, Buc. 1885; Canianu, M., *Poezii populare*, Iaşi, 1888; Pîrvescu, P., *Hora din Cartal*, Buc., 1908; Păsculescu, N., *Literatura populară românească* (cu 30 melodii notate de Gh. Matei), Buc., 1910; Vasiliu, Al., *Cîntece, urături şi bocete de-ale poporului* (cu 43 mel. notate de Sofia Teodorescu), Buc., 1909; Fira, Gh., *Cîntece şi hore*, Buc., 1916; Drăgoi, S. V., *303 colinde, cu texte şi melodie*, Craiova, 1925; Brăiloiu, C., *30 de cîntece populare...*, Buc., 1927; acelaşi, *Cîntece bătrîneşti din Oltenia, Moldova, Muntenia şi Bucovina*, Buc., 1930; Cucu, Gh., *200 colinde*, Buc., 1936; Caranica, I., *Cîntece macedonene*, Buc., 1937; Breazul, G., *Colinde*, Buc., 1938; Bartók, B., *Cîntece populare româneşti din comitatul Bihor*, Buc., 1913; acelaşi, *Volksmusik der Rumänen von Maramuresch*, München, 1923; acelaşi, *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935; Pamfile, T., *Jocuri de copii*, Buc., 1909; Ciobanu, Gh., Nicolescu, V., *200 cîntece şi doine*, Buc., 1954; * * *, *Din folclorul nostru*, Buc., 1953; * * *, *100 melodii din Ardeal*, Buc., 1955; Zamfir, C., Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *132 cîntece şi jocuri din Năsăud*, Buc., 1958; Ursu, N., *Cîntece şi jocuri din Valea Almăjului*, Buc., 1958; Comişel, Emilia, *Antologie folclorică din Ţinutul Pădurenilor* (Hunedoara), Buc., 1959; ²1964; * * *, *Cîntece populare noi*, Buc., 1959; Nicolescu, V., Prichici, C., *Cîntece şi jocuri din Moldova*, Buc., 1962; Carp, Paula, Amzulescu, Al., *Cîntece şi jocuri din Muscel*, Buc., 1964; Kiriac, D. G., *Cîntece, populare româneşti*, Buc., 1960; Cocişiu, Il., *Cîntece populare româneşti*, Buc., 1960; Cernea, Eugenia, Rădulescu, N., Pintean, T., *Spre lumină, c. de cîntece revoluţionare*, Buc., 1964; Brediceanu, T., *170 melodii populare româneşti din Maramureş*, Buc., 1957; acelaşi, *Melodii populare româneşti din Banat*, ed. îngrijită şi studiu introductiv de C. Zamfir, Buc., 1972; Buze, Al., Buşu, Gh., *De la Jiu în lung şi-n lat. Cîntece bătrîneşti*, Craiova, 1971; Cernea, Eugenia, Brătulescu, Monica, Nicolescu, V., Rădulescu, N., *Cîntece şi strigături populare noi*, Buc., 1966; Cernea, Eugenia, *Folclor muzical din Sălaj. Zona Meseşului şi a Barcăului*, Zalău, 1972. (E. C.)

colind (colindă) (< lat. *calendae* → *corindă*, înlocuit, sub influenţa termenului sl. *Koleda**, cu *colindă* — Rosetti), gen ritual străvechi cu caracter agrar, cu funcţie de urare, de felicitare, care se execută în cadrul unui ceremonial complex, variat regional, în timpul sărbătorilor de iarnă (între 24 dec. — 6 ianuarie). **C.** îşi are originea în cultura geto-dacilor, peste care s-au suprapus elemente ale culturii romane şi creştine. Datina colindatului, sărbătorea „reînvierea nebiruitului soare", începerea unui



Colind

nou ciclu agrar, prin petreceri zgomotoase, mese îmbelşugate, daruri reciproce, urări de belşug şi fericire, înscenări de nunţi, cîntece* şi jocuri*, cu sau fără măşti. **C.** se cîntă în grup, fie de tineri, fie de oameni căsătoriţi, de fete (rar), de copii, fie în grup mixt (femei şi bărbaţi), în ajunul şi ziua de Crăciun, în ajunul şi ziua de Anul Nou şi în alte zile ale ciclului mergînd din casă în casă, după un protocol tradiţional. În ciuda strădaniilor continue a bis. de a le înlătura (fiind socotite „păgîne", „diavoleşti", conform atestărilor: Conciliul de la Trulan 693; Cronicile lui Nestor, 1067; Heltai 1550; A. Mathesius, 1647; ordinul vicecomitelui de Deva 1783 etc.), **c.** s-au transmis din generaţie în generaţie, pe cale orală, pînă astăzi, în forme variate. Tematic şi ca mod de execuţie, se cunosc: **c.** *de copii*, **c.** *propriu-zise de adulţi* şi **c.** *cu măşti*. Textele poetice, profane în majoritatea lor, au unele elemente religioase, care, prin influenţa cărţilor apocrife, au fost adaptate, după mentalitatea poporului, la preocupările şi munca sa zilnică. **C.** *de copii* sînt *urări directe* de bunăstare şi sănătate, continuate cu cererea darurilor şi se cîntă pe melodii simple sau se scandează într-o ritmică specială. Ei sînt numiţi *piţărăi**, *pizari* sau *bobîrnaci* şi poartă mici bastoane, încrustate şi împodobite frumos, numite *colinde* sau *colindeţe*. Unele melodii păstrează ecoul unei vechi muzici creştine comună orientului şi occidentului (Brăiloiu). **C.** *adulţilor* se remarcă prin marea varietate tematică

literară și muzicală, prin valoarea artistică superioară. Textele, epice sau epico-lirice de mari dimensiuni, versificate, relatează, într-o manieră fabuloasă, de legendă, aspecte ale vieții de familie și ale muncii, în formă concentrată, utilizînd procedee de compoziție și de stil comune baladei **(IV)**, basmului și cîntecelor ceremoniale din ciclul familial. În **c.**, accentul cade pe urările finale (esența genului fiind tocmai urarea) ce au rolul de a susține încrederea celui colindat într-o viață mai bună și îmbelșugată. Arhitectura literară a **c.** este fixă: *a)* sosirea colindătorilor, rugămintea de a fi primiți în casă sau plasarea fabulației de obicei într-un loc înalt *(Colo sus pe lîngă cer; Colo susu, mai în susu; Sub razele soarelui* etc.); *b)* narațiunea hiperbolizată a unei acțiuni într-o atmosferă de basm, cu caracter indirect de urare și de laudă a calităților celui căruia se adresează și *c)* formulă finală de urare pentru belșug, sănătate, căsătorie etc. urmată, uneori, de cererea darului. Elementele mitologice sînt integrate în universul familiei, în mediul țărănesc hiperbolizat (Ex. tema metamorfozei vînătorilor în cerbi, în **c.** de vînător, temă ce stă și la baza lucrării *Cantata profana* de Bartók). Textele **c.** sînt individualizate, diferă după vîrstă, sex, stare socială, profesiune (**c.** de copil, de tînăr, de bătrîn, de fată, de băiat, de logodiți, de tineri căsătoriți, cu sau fără copii, de văduv, păstor, vînător, pescar, primar, preot etc.). Bogăția și marea varietate a temelor poetice s-au cristalizat în melodii cu un caracter dinamic, optimist, uneori solemn, care se deosebesc total de melodiile religioase de Crăciun ale Europei centrale și occidentale (v. cîntec **(I, 4)**). Prin tematică, manieră de interpretare și ambianța în care se desfășoară, **c.** lasă o impresie mai curînd „sălbatic-războinică" decît „smerit religioasă" (Bartók). Tezaur artistic de valoare și originalitate deosebite, **c.** se impun prin diversitatea și ingeniozitatea structurilor ritmico-melodice, a procedeelor de alcătuire a discursului muzical, cu ajutorul unui număr redus de mijloace de expresie. Trăsăturile specifice stilului vechi de **c.** sînt: melodie silabică bazată pe 2—6 sunete diferite, cu un contur pregnant, profil descendent, mixt, crenelat sau apropiat de recitativ* (uneori cu salt inițial de terță*, cvartă* sau cvintă*), utilizarea, în măsură aproape egală, a celor două tipare metrice: hexa- și octosilabic (v. vers), organizare motivică a rîndului melodic*, fracționat variat (în: 4+4, 2+6, 6+2, 2+2+2, 4+2, 2+4, rar 3+3), formă fixă, strofică, în care refrenul* (regulat, neregulat sau versificat) are un rol important, stilistic și compozițional, ocupînd locuri variate: la începutul, mijlocul sau la sfîrșitul melodiei; adesea există două refrene, orînduite simetric sau asimetric. Frecvența refrenului, raportul lui melodic și ritmic cu ceilalți membri ai melodiei, conferă **c.** o configurație specială rf. A; A rf.; A rf. A, A rf. B rf.; A B rf. etc.). Sînt frecvente sistemele sonore arhaice (premodale, prepentatonice și pentatonice) (v. pentatonică) mai puțin heptacordiile diatonice (v. diatonie) cu caracter modal, formate prin îmbinarea a două microstructuri identice sau eterogene (cromatismele sînt rare) (v. cromatism). Spre deosebire de alte genuri, cadențele **(1)** finale se fac pe trepte diferite: 1, 2, 4, 5 sau V. Sînt semnificative cazurile de metabolă*, persistența cadenței prin subton*, lărgirea scării prin coborîrea la cvarta inferioară, bogăția structurilor modale. (Bartók distinge 36 de scări). Elementul expresiv preponderent al genului, ritmul, de o deosebită complexitate, aparține sistemului *giusto silabic*, mai puțin sistemului aksak, parlano-rubato și distributiv (v. sistem **(II, 6)**). Melodiile sînt izoritmice* (au la bază o singură formulă **(II)** elementară, o dipodie* sau un grup metric complex), sau heteroritmice. Execuția, în mișcare vie, cunoaște uneori cu o ușoară accelerare spre final. **C.** sînt acompaniate, în forma clasică, de instr. aerofone tradiționale sau mai nou și de percuție (v. dubă). Sînt executate uneori în 2—3 grupe, grupul următor intră *după* terminarea melodiei sau mai înainte, de unde rezultă o antifonie* specifică. **C.** *cu măști* sînt însoțite de instr. și folosesc fie melodii de **c.** fie melodii diferite, de multe ori în aksak, la care se adaugă jocul măștii (v. capră), și versuri scandate, adesea cu conținut satiric. Repertoriul de **c.** trebuie văzut ca o formă amplă, de suită, în care se succed, în funcție de un program determinat, de legătură cu ceremonialul, piese vocale și instr.: „zicale" (melodie instr. în ritm de dans, acompaniată de dobă și strigăturile feciorilor), **c.** între case (în cazuri rare), cu acomp. de dobă, **c.** la fereastră sau la ușă, **c.** în casă (pentru fiecare membru al familiei), urări de mulțumire pentru daruri, **c.** de plecare, *dans* (cu tinerii din casă). **C.** *cu măști* cuprind un alt ciclu: **c.** de joc în stradă, **c.** în fața porții și jocul măștii în casă. În unele zone, semn al evoluției genului, s-au produs contaminări: **c.** cu călușar*, **c.** cu turcă, **c.** cu turcă și călușar etc. Repertoriul cu caracter agrar inițial și funcție magică, de influențare a forțelor naturii, s-a îmbogățit treptat cu teme realiste din repertoriul ceremonial de nuntă, din cîntecele lirice și epice (Miorița, Soacra rea, Șarpele, Pintea Viteazul, Meșterul Manole etc.). Sin: *corindă; a dobii; cîntec de dobă; cîntec de fereastră.*

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *La musique populaire roumaine*, în *La Revue musicale, no. spéciale. La musique dans les pays latins*, Févr.-Mars, Paris, 1940; Bartók, B., *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, 1716; Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, [1]1915; Simionescu, D., *Literatura românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi, 1782*, Buc., 1939; Drăgoi S. V., *303 colinde cu text și melodie*, Craiova, f.a. (Prefața). (E. C.)

colla parte (loc. it. „cu partea"), indicație ce se dă instrumentelor de acompaniament* pentru a se acomoda, a urmări partida* principală (solistică).

colla voce (loc. it., „cu vocea"), indicație pentru instrumentul acompaniator de a-și adapta mișcarea vocii **(2)** solistice*.

collegium musicum (lat., „asociație muzicală"), inițial, mică orchestră* de amatori. Foarte răspîndite în orașele germ. în sec. 17—18, **c. m.** au început cu timpul să dea concerte publice, primind în rîndurile lor muzicieni profesioniști. Telemann a înființat cîteva **c.m.** (Frankfurt/Main, Hamburg); Bach a fost membru al celui de la Leipzig. Astăzi, **c.m.** funcționează pe lîngă univ. și au ca scop principal popularizarea muzicii vechi. (A. M.)

col legno (loc. it. /col leño/, „cu lemnul"), indicație tehnică, de atac*, pentru instrumentele de coarde și arcuș, prin care se cere lovirea coardelor cu bagheta **(1)** arcușului*, în scopul obținerii unor efecte speciale. Revenirea la cîntatul obișnuit se face prin indicația *al ordinario**.

coll'ottava (loc. it.) v. **all'ottava.**

colofoniu (< orașul Colophon din Asia Mică), substanță rășinoasă cu care se impregnează părul arcușului* pentru a-l face mai aderent la corzile instrumentelor cu coarde și cu arcuș. (A. M.)

color v. **izoritmie (1).**

coloratură (< lat. *color*, „culoare"), decorarea unei linii melodice vocale cu pasaje de virtuozitate (game*, triluri*, salturi, sunete în staccato* etc.). În sec. 16, procedeul era comun practicii vocale și celei instr. Se încetățenește, invadînd opera* it. (sec. 17—18), mai ales în aria **(1)** de bravură, cu scopul de a evidenția virtuozitatea cîntăreților. La început **c.** era improvizată* de interpret; la Mozart, Rossini este în întregime notată; Weber și Verdi o mai folosesc caracterologic; Wagner o elimină. Azi e reluată cu sensuri expresive noi *(Lulu* de Berg, operele lui R. Strauss etc.). Sin.: *ruladă*; echiv. it.: *canto fiorito*; *canto colorato*. V.: *bel-canto*; *soprană*; *vocaliză*.

Bibliogr.: Medicus, L., *Die Koloratur in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts*, Zürich, 1939. (E. Z.)

comată v. **comă.**

comă (< germ. *Komma*, fr. *comma* din gr. *komma* „segment"), denumire generală pentru o serie de microintervale* muzicale existente în gamele* netemperate (v. temperare), unde provin din diferența unor intervale de mărime foarte apropiată (v. tab.). Termenul **c.** trebuie

Intervalele de comă și mărimea lor față de mărimea semitonului temperat

Denumirea comei	Mărimea exprimată				Structura comei și sistemul muzical din care provine (Δ = intervalul-diferență)
	aritmetic		logaritmic*		
	în rapoarte de frecvență	în numere zecimale	în cenți* $12\,(\log \sqrt[12]{2})$	în savarți* ($\log_{10}$)	
Comă mică (parva)	$\frac{9}{8} : \left(\frac{135}{128}\right)^2 = \frac{2048}{2025}$	1,011	19,5	4,90	Δ dintre un ton mare 9/8 și două semitonuri cromatice mari 135/128 (gama naturală)
Comă sintonică (didimică)	$\frac{9}{8} : \frac{10}{9} = \frac{81}{80}$	1,012	21,5	5,40	Δ dintre tonul mare 9/8 și tonul mic 10/9 (gama naturală)
Comă Mercator-Holder (solfegistică)	—	$\sqrt[53]{2} = 1{,}013$	22,6	5,68	A 53-a parte dintr-o octavă sau Δ dintre semitonul cromatic (5 c.) și cel diatonic (4c.)
Comă pitagorică (diatonică)	$\left(\frac{3}{2}\right)^{12} : 2^7 = \frac{531\,441}{524\,288}$	1,014	23,4	5,88	Δ dintre suma a 12 cvinte 3/2 și 7 octave 2/1 sau dintre semitonul cromatic și semitonul diatonic (gama pitagorică)

tabel continuare

Denumirea comei	Mărimea exprimată				Structura comei și sistemul muzical din care provine (Δ = intervalul diferență)
	aritmetic		logaritmic*		
	în rapoarte de frecvență	în numere zecimale	în cenți* 12 $(\log \sqrt[12]{2})$	în savarți* $(\log_{10})$	
Comă mare (comă-diez sau diez mic)	$2 : \left(\frac{5}{4}\right)^3 = \frac{128}{125}$	1,024	41,5	10,30	Δ dintre o octavă 2/1 și trei terțe mari naturale 5/4 (gama naturală)
Comă bisintonică	$\left(\frac{81}{80}\right)^2 = \frac{6561}{6400}$	1,025	42,04	10,80	Suma a două come sintonice (gama temperată* cu 17 sunete în octavă a lui Zarlino)
Semiton temperat (pian, orgă)	—	$\sqrt[12]{2} = C.1,06$	100,00	25,08	A 12-a parte dintr-o octavă (gama egal temperată cu 12 sunete -semitonuri)

să fie însoțit totdeauna de o determinare adjectivală sau nominală, pentru precizarea sistemului intonațional din care face parte. 1) **C.** *solfegistică* (Mercator-Holder), cea mai des întîlnită, este prin definiție a 53-a parte din octavă*. Urechea normală o distinge bine, fiind de c. 4 ori mai mare decît cel mai mic interval perceptibil ca atare. În sistemul respectiv, diferitele intervale sînt formate din numere întregi de **c.** (ex.: semitonul* diatonic = 4 **c.**; semitonul cromatic = 5 **c.**; tonul* = = 9 **c.**; terța* mică = 13 **c.** etc.). Sistemele preconizate de D. Cuclin (gama prin **c.** și gama enarmonică*) se bazează pe aceste **c.** și pe principiul funcționalității lor, inclusiv al combinațiilor posibile. 2) **C.** *pitagorică* sau *diatonică* (< gr. *diatonikos* „trecere de la un ton la altul") rezultă din gama* prin cvinte*: este diferența dintre 12 cvinte suprapuse și 7 octave sau diferența dintre *apotomă** și *limă* (v. și *semiton*). Prin temperare*, fiecare din cele 12 cvinte este micșorată cu 1/12 din această **c.**, obținîndu-se astfel egalitatea necesară cu suma celor 7 octave. 3) **C.** *sintonică* (< gr. *syntonum* „care dă un ton plăcut") sau didimică (< *Didymos*, autor alexandrin, sec. 1 î.e.n.) rezultă din gama naturală* sau armonică (Zarlino), unde apare ca diferență dintre mai multe feluri de intervale și în primul rînd dintre tonul mare și cel mic. Diferența dintre **c.** pitagorică și cea sintonică se numește *schismă* (< gr. *skisma* „separare"). Măsoară 1,92 cenți*, este cel mai mic interval considerat în acustica muzicală și se află mult sub capacitatea urechii de a percepe diferențe intervalice. Alte specii de **c.** sînt definite în tab. Sin.: (rar) *comată*.

Bibliogr.: von Oettingen, A. J., *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, Dorpat, 1866; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, ³1921 (¹1891); Ivela, A., *Dicționar muzical ilustrat*, Buc., 1927; Zampieri, G., *Il pianoforte e la letteratura pianistica*, Milano, 1910; Cuclin, D., *Monografii. Contribuție la o eventuală reformă a fundamentelor muzicii* (fasc. 3. *Gama prin come* și 5. *Gama enarmonică*), Buc., 1934; Giuleanu V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii, Buc.*, vol I., 1962; *Enciclopedia muzicale Garzanti*, Milano, 1974. (D. U.)

combinatoriu (de combinație), sunet v. **sunet (8).**

comedie-balet v. **balet; operă (1).**

comedie-madrigal, tip de lucrare muzicală ce transpune toate scenele unei piese de teatru al cărei text se inspira din *commedia dell'arte* într-o suită de madrigale*. S-a practicat în ultimele decenii ale sec. 17, precedînd apariția operei.* Printre primele și cele mai celebre **c.** se numără *L'Amfiparnaso* de Orazio Vecchi. Genul nu a avut o viață lungă deoarece, fiind marcat de contradicția dintre caracterul de ansamblu al muzicii și aparițiile solistice cerute de libret*. (O. B.)

come prima (loc. it., „ca mai înainte"), indicație utilizată la repetarea identică a unei secțiuni muzicale, fără repetarea tuturor indicațiilor notate prima oară.

comes (cuv. lat. „însoțitor") v. **răspuns.**

come sopra (loc. it., „ca mai sus"), indicație cu rol de abreviere* (întîlnită în manuscrise) atunci cînd o secțiune sau un pasaj se repetă identic. V. *comme prima.*

come sta (loc. it. „cum stă", „așa cum este"), indicație ce atrage atenția asupra respectării cu fidelitate a textului muzical scris, pentru evitarea libertăților improvizatorice* (apărută

în legătură cu stilul de interpretare liber al virtuozilor din sec. 17; v. *coloratură*).

commodo (cuv. it. „comod", „confortabil"), indicație de tempo **(2)** ce desemnează o atenuare a unei mișcări rapide. Ex.: *allegro* **c.**, o mișcare vioaie dar convenabilă.

complementaritate v. **mod (III)**; **serie.**

compositio (cuv. lat. „compoziție") v. **aleatorism**; **compoziție (2)**

compoziție 1. Operă de artă muzicală datorată unui muzician profesionist (compozitor), fixată, în majoritatea cazurilor și, cu precădere, în sfera culturii muzicale de tip european, prin scriere (v. notație). **C.** este rezultatul unui proces complex de coroborare a unor elemente psihice (intuiție, „inspirație") și de sensibilitate muzicală (talent) cu date artizanal-tehnice oferite de arta și știința muzicii (invenția melodică*, ritmica, armonia **(III, 1)**, contrapunctul*, conducerea vocilor **(2)**, dinamica*, forma **(I, 2)**, instrumentația*, orchestrația*). Arta **c.** este implicită în formele de artă muzicală de tip funcțional (magică, de cult, folclorică) și se confundă, istoric vorbind, cu faza monodiei*. Astfel, melodia oricărei culturi orale comportă interacțiunea (inconștientă) dintre formulele (**I—II**) melodico-ritmice, oarecum fixe, transmise de tradiție, și improvizație* (factorul fantezie, deci) și are ca rezultat final apariția variantelor **(I, 1)**. Explicită devine **c.** mai ales în fazele posibilei sale raportări la scriere: în muzica greacă*, în cea bizantină* și cea gregoriană* (fără a exclude prin aceasta caracterul savant, în care **c.** ar avea același rol explicit, al muzicii tradiționale, preponderent orale, proprie unor culturi orientale). Muzica trubadurilor*, trouverilor* și Minnesänger*-ilor, în care compozitorul-interpret este, în sens sincretic*, atît creatorul versurilor cît și al melodiei, este deja o artă în care fantezia își face un oarecare loc — este adevărat înfim, dacă ținem seama de reglementarea foarte strictă de sorginte orientală, a structurii (mai ales a celei ritmice prin acei faimoși modi ritmici — v. mod **(III)**). Operația de *con-ponere* (cuvîntul *componere* apare la Guido d'Arezzo, în *Micrologus*), de așezare împreună, în ansamblu a „componentelor" structurii muzicale, începe odată cu suplimentarea vocilor **(2)** în polif. bazată pe un *cantus firmus** (pe ceea ce se păstrase din monodie). Rolul aceluia ce abia cu mult mai tîrziu se va numi compozitor se reducea la acomodarea după legile contrapunctului (intervale*, consonanță*—disonanță*, mod*, diviziune ritmică), la etajarea vocilor, la „înfrumusețarea" lor prin înfloriturі și alte procedee variaționale* și imitative*. Abia mai tîrziu și numai treptat **c.** devine și o *ars inveniendi*, căci dependența de *c.f.*, de o melodie dată (ex. coralul **(2)**) sau împrumutată (ex. temele* preluate de către Bach de la alți compozitori) se prelungește pînă la finele barocului*; în același timp, detașarea melodiei din amalgamarea contrapunctică, urcarea ei spre vocea superioară, cu toate consecințele ce decurg din apariția monodiei acomp. și din definirea armoniei ca dimensiune dominantă a muzicii, profilează, începînd din Renaștere*, pe compozitorul inventator de melodii, pe muzicianul puternic marcat, deci, de personalitate artistică și tot mai eliberat de constrîngerile sociale de tot felul (implicit de aceea de interpret, al cărui statut autonom începe să se întrevadă); finele romantismului* cunoaște în consecință nu numai apogeul ideii de artist-compozitor (chiar dacă acești compozitori mai sînt uneori, fără însă strălucirea virtuoză pe care a cunoscut-o prima vîrstă romantică, proprii lor interpreți) dar și pe acela al ideii unei arte componistice scoase de sub imperiul unui cod de reguli și a punerii ei sub semnul inspirației. Între faza renascentistă și cea romantică, **c.** și-a definit treptat și unele dintre principalele sale trăsături, concentrate în dictonul: *opus perfaectum et absolutum*. Între aceste trăsături, două sînt capitale: identitatea, caracterul neconfundabil al operei și proprietatea sa de a deveni element vehiculator al ideii artistice în triada creator-interpret-public. Identitatea operei, exacerbată pînă la gradul totalei originalități, a fost convingerea ce a alimentat mentalitatea avangardei pînă prin anii '60; dimpotrivă capacitatea **c.** de a vehicula idei a ponderat, în funcție de cerințele socio-culturale, tocmai această tendință spre izolare estetizantă proprie avangardei. Evoluția muzicii din ultimul deceniu pare să indice semnele unei estompări, dacă nu ale unei totale ștergeri a caracterelor **c.**: pierderea identității autorului (prin participarea colectivă a co-autorilor-interpreți în aleatorism* și chiar a receptorilor în *happening* — v. sincretism), modificarea statutului ei legat de amintita triadă (în muzica electronică*, în cea pe bandă **(III)** în general, interpretul este eliminat), relativizarea fixării prin notație (parțial în aleatorism, aproape total în muzica electronică). **2.** Studiul organizat (de regulă în cadrul procesului de învățămînt*) avînd drept scop însușirea totalității elementelor profesionale care conduc la realizarea **c.** **(1)**. Tratatele sec. 16 împărțeau muzica* în trei părți (Listenius *Musica*, 1537): *musica theorica*, muzica speculativă, *musica practica*, arta cîntului și *musica poetica*, arta c. punctului (acesta din urmă subdivizat în *sortisatio*, „muzică întîmplătoare" și *compositio* „muzica fixată după un anumit plan" — J. A. Herbst, *Musica poetica*, 1643). Tratatele de c. punct din ev. med. și pînă la cele ale lui J. Crüger (1630), A. Berardi (1687) și J. Fux (1725), țineau locul tratatelor de **c.** Începînd însă cu Zarlino și culminînd cu Rameau, tratatele de armonie îndeplinesc același rol, după ce practica basului cifrat* impusese deja gîndirea acordică (în latura ei ordonată prin

reguli cît și în aceea a improvizației — v. și organist) ca principal teren de instrucție componistică. C. punctul a continuat astfel să constituie una dintre celelalte discipline ce concură la realizarea c. Tratatele de c. propriu-zise, proprii sfîrșitului sec. 19 și începutului sec. 20 (B. Marx, H. Riemann, V. d'Indy) vizează însumarea cunoștințelor teoretice, estetice și tehnice ale momentului. Sec. 20 cunoaște, dimpotrivă, restrîngerea normelor c. la necesitățile unei *ars poetica* individuale (J. M. Hauer, P. Hindemith, O. Messiaen, H. Eimert). Introduceri practice în c. sînt considerate *Das Wohltemperierte Klavier* și *Die Kunst der Fuge* de Bach, *Ludus tonalis* de *Hindemith*, *Microcosmos* de Bartók, *Mode de valeur et d'intensité* de Messiaen. (G. F.)

con (cuv. it. „cu"), prepoziție ce ajută la compunerea unor termeni de mișcare **(2)**, expresie* etc. (Ex.: *con brio**, *con fuoco**, *con spirito** etc.).

con affetto (loc. it.) v. **affettuoso.**

concentus v. **accentus (I, 2).**

concert (it. *concerto* < vb. *concertare*, „a fi împreună", „a fi de acord"; fr., engl. *concert* germ. *Konzert*). **1.** Formă caracteristică de spectacol artistic, constînd din prezentarea în public a unor lucrări muzicale, instrumentale sau vocale, fără participarea altor manifestări artistice. Pot fi executate atît lucrări special concepute pentru c. (muzică simf., de cameră* etc.) cît și lucrări de operă* sau de balet*, însă neînsoțite de joc scenic sau dans. Forma actuală a c. a început să apară relativ tîrziu (sec. 17) înlocuind practicile din mediul particular de tip Collegium musicum* și generalizîndu-se abia în sec. 19 prin înființarea unor asociații permanente, societăți de concerte, filarmonici* și construirea unor săli special destinate execuțiilor muzicale. C. publice au organizat, între primele, organismele cu caracter artistic dar și comercial: *Academy of Ancient Music* (1710), *Castle Concerts* (1724), *The King's Concerts* (1776) — toate la Londra, *Tonkünstler-Societät*, Viena (1771), *Gewandhaus-Konzerte*, Leipzig (1781), *Société des enfants d'Appollon* Paris (1784), *Berliner Singakademie* (1791). Numai sfîrșitul sec. 19 a fost acela care a precizat formele unitare de c.: recitalul*, c. de muzică de cameră, c. simf., coral etc., pînă atunci majoritatea manifestărilor fiind marcate de intercalarea în cadrul unui program simf. de ex. a unor arii **(1)** de operă sau prin prezentarea fragmentară a unor lucrări (dintr-o simf. eliminîndu-se, de ex., o parte sau două). (A. R.) ■ Ca manifestare muzicală-interpretativă cu caracter nefuncțional (de tipul reprezentației) c. debutează pe teritoriul României în cea de a doua jumătate a sec. 18, ca urmare a contactelor — existente sau în curs de realizare — cu cultura muzicală occid.; inițial, ele sînt mai clar configurate și mai frecvente în Transilvania, unde legăturile amintite erau consolidate, și sînt doar prefigurate — iar apoi, cîtva timp, sporadice — în Muntenia și Moldova, unde formele de cultură și de viață muzicală orient. (turcească) rămîn dominante pînă în primele decenii ale sec. 19. Manifestările care le pregătesc pe cele propriu-zis concertistice sau care reprezintă forme incipiente ale c. public modern sînt: *a)* practicarea de muzică apuseană la curțile domnești, în unele momente ale ceremonialului sau la petreceri (Al. Ipsilanti și N. Mavrogheni întreținînd, după 1780, primele formații instr. în acest scop; inițiativa va fi preluată în 1838 la curtea lui Al. Ghica, unde va funcționa cîtva timp o orch. condusă de L. Wiest); *b)* extinderea acestei practici (îndreptată cu precădere spre muzica de divertisment) în saloanele boierești; *c)* activitatea fanfarelor militare (între care, înainte de 1850, „Muzica Ștabului" de la București și fanfara din Iași, conduse respectiv de L. Wiest și Fr. Ruzitski); *d)* în Transilvania și Banat, c. de orgă din bis.; de asemenea, activitatea interpretativă, preponderent camerală, susținută, în cadru restrîns, de către ansambluri instr. sau vocal-instr. aflate în serviciul unor reprezentanți ai marii nobilimi („capelele" de la Oradea — unde activează Michael Haydn și C. Dieter von Dittersdorf —, Sibiu, Timișoara, aceasta din urmă semnalată încă din 1721) sau funcționînd ca asociații de iubitori ai muzicii, cu mijloace bănești proprii (ansamblurile de tip *Collegium musicum* înființate în 1753 la Sibiu, în casa lui Samuel Brukenthal și în 1767 la Brașov). În prima jumătate a sec. 19, c. se impun ca realitate artistică dar sînt încă răzlețe și tind încă să-și definească profilul social și artistic: caracterul public al manifestărilor alternează cu cel privat (serate muzicale date în case particulare, saloane etc.), componența programelor este adeseori mixtă — muzicală și teatrală —, cea muzicală la rîndul ei fiind eterogenă (însumare de piese simf., arii de operă, piese instr. etc.), executanții se recrutează atît dintre amatori cît și dintre profesioniști. Extinsă în toate provinciile românești și prezentînd uneori forme și denumiri specifice (ca de ex. la Brașov, Timișoara, Cluj, c. așanumite „academii muzicale"), activitatea de c. este susținută adeseori, în această perioadă (mai ales în Principate) de către artiști străini (sînt memorabile turnecle întreprinse de Liszt, ca pianist, în 1846—47 și 1876, în mai multe orașe din Transilvania și Principate) dar evidențiază și numele unor interpreți locali (ca de ex. Carol Filtsch sau, mai tîrziu, Carol Miculi). Viața de c. cunoaște o dezvoltare mai accentuată după 1850, în condițiile avîntului cultural generat de mișcarea pașoptistă. Noua etapă se caracterizează prin desfășurarea în forme mai organizate a activității concertistice precum și printr-o lărgire a sferei acesteia, c. publice luînd

întru totul locul acelora în cadru închis (primii pași în această direcție se făcuseră în deceniile 4 și 5, prin organizarea de c. în cadrul unor asociații și societăți muzicale din orașele transilvănene; de asemenea, prin reprezentațiile cu dublu caracter, teatral și muzical, organizate la București de către *Societatea Filarmonică* și la Iași, în cadrul *Conservatorului filarmonic-dramatic*). Înființarea Conserv. din București și Iași favorizează de asemenea dezvoltarea activității de c. Mișcarea corală ce ia un deosebit avînt la sfîrșitul sec. trecut și începutul celui următor (mai ales la Iași, Brașov, Sibiu, Lugoj, București, impunînd numele unor Musicescu, Dima, Vidu, Kiriac, Cucu) dă naștere unei forme de c. specifică vieții muzicale românești din acea perioadă, c. coral, care contribuie substanțial la încetățenirea în mediul autohton a acestui gen de reprezentație muzicală. Sub auspiciile Societății *Filarmonica Română* ia ființă în 1868 la București, cea dintîi orch. simf. permanentă, *Filarmonica*, alcătuită și condusă de Ed. Wachmann (cel care organizase încă din 1866, în Capitală, primul c. simf. public). Prin rolul său important în formarea și educarea publicului ca și în promovarea sau popularizarea artiștilor și a valorilor de creație românești și universale, *Filarmonica* din București s-a impus de-a lungul existenței ei de peste un secol ca un factor de bază al vieții noastre muzicale. De altfel, aceasta ia amploare în decursul primei jumătăți a sec. 20, prin apariția unor noi ansambluri — simf. (printre care Orch. Radiodifuziunii) sau de cameră —, prin înmulțirea manifestărilor și caracterul periodic al acestora (c. săptămînale ale *Filarmonicii* și apoi ale Orch. Radio), prin valoarea programelor și aportul unor interpreți de prestigiu (printre cei români numărîndu-se G. Enescu, D. Lipatti, G. Georgescu, I. Perlea, C. Silvestri, A. Ciolan ș.a.) etc. O dominantă a mișcării muzicale din prima jumătate a acestui sec. o constituie activitatea de interpret și totodată de susținător pe multiple planuri a vieții de c. depusă de George Enescu. Ca violonist, el realizează seriile de c. „Istoria violinei" (1915—1916) și „Istoria sonatei" (1919) și susține, în afara unei vaste activități interpretative, recitaluri*, muzică de cameră, în Capitală, numeroase turnee în orașele de provincie; este inițiatorul și conducătorul Cvartetului „Enescu" (1914); ca dirijor, realizează, între altele, o seamă de c. — *festivaluri*, fiind un promotor al acestei formule în România, așa după cum, ca interpret în general, inițiază și cultivă formula *ciclului de* c. (i se datorează de ex. prezentarea integrală a cvart. și a simf. de Beethoven). Activitatea de c. cunoaște în prezent o înflorire și o diversificare pe care le favorizează atît condițiile culturale generale, cît și factori specifici cum sînt: stimularea pe acest plan a orașelor de provincie, prin înzestrarea lor cu filarmonici și orch. simf. (dintre care unele, ca acelea din Iași sau Cluj-Napoca, continuă temeinice tradiții concertistice locale) și în general sporirea forțelor artistice — colective (orch., formații corale, de cameră etc., la rîndul lor diversificate ca structură și specific al activității) și individuale — din domeniul interpretării muzicale; diversificarea tipurilor de c. în funcție de genul muzical abordat sau de obiectivul urmărit; în afara tradiționalelor c. de muzică de artă — simf., de cameră, corale —, c. de muzică populară, ușoară, pop sau folk; de asemenea, c. *educative*, c. — *dezbateri* (acestea din urmă, organizate în cadrul Radioteleviziunii și al Societății „Muzica" din București), c. de promovare a creației tinerilor compozitori (organizate în cadrul stagiunilor de c. ale Orch. RTV) etc. festivaluri muzicale naționale („Toamna muzicală clujeană", „Primăvara la Timișoara", „Săptămîna muzicii românești" de la Iași, festivalul de muzică de cameră de la Brașov) și Festivalul internațional „George Enescu" de la București; în sfîrșit, crearea unor săli corespunzătoare necesităților moderne (ca de ex. sala de c. a Radioteleviziunii, sala mare și cea mică ale Palatului R.S.R., sala de c. a Conservatorului din București sau cea a Liceului de muzică din Timișoara). (Cl. L. F.). **2.** Compoziție muzicală pentru un instr. solist*, cu acomp. de orch. Structura uzuală a ciclului **(1, 2)** cuprinde trei părți, două mișcări repezi încadrînd una lentă: *Allegro** (în formă de sonată*) — *Andante** (în formă de lied*) — *Allegro** (în formă de rondo* sau sonată); imediat înaintea încheierii părților I și a III-a se plasează cadența **(2)** care, la început, era improvizată* de către solist iar, de la Beethoven încoace, este compusă și fixată în scris de către însuși autorul c. Originile cele mai îndepărtate ale c. se găsesc nu în muzica instr. ci în cea vocală. În special Școala Venețiană*, prin Gabrielli, Banchieri, Viadana, au cultivat în așa-numitele *concerti sacri* sau *eclesiastici* un gen de compoziție polif. în care se afirmă principiul antifonic*, stilul responsorial*. J. S. Bach își mai numea încă unele cantate* *Concerti*; sub directa influență a școlii amintite, în muzica Europei de E, la Bortneanski și alții dintre compozitorii ruși (urmați, la noi, de Musicescu), chinonicul* (princeastna) devine o piesă corală în care stilul responsorial este mai mult sau mai puțin reliefat. În baroc*, c. are ca sursă imediată vechiul *concerto grosso**, din care treptat s-a diferențiat tipul c. solistic. Acesta din urmă a oscilat de-a lungul evoluției sale între tendința de evidențiere a virtuozității* tehnice, instr. solist revenindu-i rolul principal (Paganini Liszt, Chopin) și tendința de integrare a solistului* în ansamblul orch., realizîndu-se echilibrul întregului (Brahms). Mari compozitori

din toate timpurile au urmărit atît reliefarea laturii de virtuozitate cît și a posibilităților expresive ale instr. solist. Instr. care dispun de o mai bogată literatură de **c.** sînt pianul*, vioara* și violoncelul*. Există și **c.** scrise pentru doi **(dublu c.*)** sau mai mulți soliști precum și **c.** *pentru orch.*, lucrări simf. fără soliști propriu-ziși, dar care prezintă sub anumite aspecte un caracter concertant*. În sec. 20, **c.** cuprinde în sfera sa și alte instr. soliste decît cele tradiționale : sax., trantonium* (Hindemith), armonica de gură (Milhaud), clavecinul (De Falla), ghitara, Unde Martenot* (Jolivet) etc. Evoluția spre **c.** pentru orch. este însă evidentă fie sub impulsul neoclasicismului*, cu al său model reprezentat de concerto grosso (Pfitzner, Bartók, Hindemith, Stravinsky) fie sub acela al integrării în discurs și în structura arhitectonică a tehnicii seriale* (Berg, Schönberg, Křenek). V.: *antifonie; concertino* **(2)**; *Konzertstück; simf. concertantă; triplu-c.* (A. R. și G. F.) ■ După prezența sa cu totul sporadică, la sfîrșitul sec. 19, în opera lui C. Dimitrescu (autor al unei serii de **c.** pentru v. cel și orch. și apoi la Ed. Caudella (1913), **c.** reapare în componistica românească abia începînd din 1920 — an din care datează „poemele" (concertante) pentru vl. și orch. de Enacovici și C. C. Nottara (ca prime contribuții ale acestora în genul concertant*) precum și o *Rapsodie concertantă pentru vl. și orch.* de Golestan (acesta din urmă cultivînd de altfel cu perseverență **c.**, în formule ce vădesc tentativa creării unui colorit național). Perioada inter- și cea postbelică aduc o îmbogățire a repertoriului național de **c.**; sînt abordate formele diverse ale **c.** cu solist unic sau cu grup de soliști, ale **c.** pentru orch. sau chiar ale celui de cameră. Faptul nu este străin, într-o primă etapă, de „redescoperirea" de către compozitori — în cadrul orientării neoclasice — a artei clasice și preclasice (promotoare a unora sau altora dintre formele menționate) dar reprezintă și o consecință a dezvoltării școlii interpretative autohtone. Un pas important este marcat în deceniul 4, prin seria **c.** (de diferite tipuri) ale lui Lazăr și prin lucrările concertante ale lui Lipatti (al cărui *Concertino în stil clasic pentru pian și orch. de coarde* reprezintă și o reușită componistică pe linia unui neoclasicism de ușoară tentă românească). Concomitent cu creșterea numerică, **c.** cunosc, după 1940, o accentuare a diversității lor tipologice. În accepția sa clasică (și totodată de cea mai largă circulație), aceea de **c.** pentru solist unic și orch., **c.** se regăsește în creația unor compozitori ca Andricu, Mihalovici, P. Constantinescu (cu un aport substanțial în literatura românească a genului, în care C. său pentru pian și orch. se înscrie ca o lucrare fundamentală, de sinteză a caracteristicilor naționale cu cele de strălucire a facturii și bravură instr., transmise de tradiția beethoveniană și romantică), Drăgoi, Buiciiu, Feldman, Bentoiu, Bughici, V. Gheorghiu, Vieru, D. Constantinescu, Glodeanu, C. Țăranu ș.a. După reactualizări ale formei preclasice de *concerto grosso* în opera unor precursori (Lazăr, C. C. Nottara), fenomenul își află o continuitate firească fie în creație de **c.** pentru orch. (bogat reprezentată prin lucrări de Negrea, Silvestri, Toduță, Ciortea, I. Dumitrescu, Stroe, Vieru, Varga, D. Popovici ș.a.) sau chiar pentru ansambluri de cameră (Lazăr, *Concerto da camera pentru baterie și 12 instr.*, P. Constantinescu, **C.** *pentru cvartet de coarde*, Vancea, **C.** *pentru orch. de cameră)*, fie în lucrări care implică o manieră concertantă specifică — respectînd principiul grupului solistic sau cel al dialogării între grupe instr., eventual orch. (Feldman, **C.** *pentru două orch. de coarde, celestă, pian și percuție*, Th. Grigoriu, **C.** *pentru dublă orch. de coarde și oboi*, Glodeanu, **C.** *pentru orch. de coarde și percuție*, Istrate, *Muzică stereofonică pentru două orch. de coarde)*, fiecare din aceste tipuri putînd fi considerat o replică modernă a formei concertante tradiționale menționate. Tendința către un specific concertant (rezultat din tratarea în consecință a instr., în sensul evidențierii lor solistice — mai nou, în scopul valorificării timbrelor* și efectelor specifice —, al dialogului între partide etc.) a determinat în compoziție întrepătrunderi ale **c.** cu alte forme* și genuri **(1, 2)** muzicale; alături de poemul* sau rapsodia* cu caracter concertant sau de alierile **c.** cu muzica de cameră* deja amintite, mai apar ca lucrări cu atribut concertant (declarat sau nu) simfonia, sonata, variațiunile* (Ciortea, *Variațiuni pe o temă de colind pentru pian și orch.)*, toccata*, burlesca*, fantezia* sau chiar „muzica de concert" (Stroe, *Muzică* de **c.** *pentru pian, alămuri și percuție)*, uneori în concepții și tehnici de deosebită acuitate inovatoare. (Cl. L. F.)

Bibliogr.: Filimon, N., *Opere alese*, vol. I, II, ed. îngrijită de G. Baiculescu, introducere de G. Ivașcu, Buc., 1957; Burada, T., *Cronica muzicală a orașului Iași*, în: *Convorbiri literare*, Iași, nr. 12, 1888; același, *Cercetări asupra școalei Filarmonice din București* /I, II/, în: *Convorbiri literare*, Buc., nr. 1, 1890 și nr. 2, 1890 (ambele studii de Burada republicate în Teodor T. Burada, *Opere*, vol. I, îngrijire de ed. și prefață de V. Cosma, Buc., 1974); Nițulescu, P., *„Filarmonica"*, în *Muzica românească de azi. Cartea sindicatului artiștilor instrumentiști din România*, ed. îngrijită de P. Nițulescu, Buc., 1939, p. 965—967; Galinescu, G., *Muzica în Moldova*, în *Muzica românească de azi...*, p. 700—702; Lakatos, Șt. *Orchestrele simfonice din Cluj pînă la anul 1920*, Cluj, 1966, ms. dactilografiat, biblioteca Uniunii compozitorilor, cota 17334; idem *Kolozsvári Magyar Muszikusok emlékvilága szemelvények a XIX század zenei irásaiból*, Buc., 1973; Zinveliu, Gemma, *Studii pentru o monografie muzicală a orașului Brașov*, Brașov, 1970, ms. dactilografiat, Biblioteca Uniunii compozitorilor, cota 17889; Cosma, V., *Filarmonica „George Enescu"*, Buc., 1968; Cosma, O. L., *Hronicul muzicii românești*, vol. I—III, Buc., 1973, 1974, 1975.

concertant, adjectiv care semnifică : **1.** Rolul solistic acordat unor instrumente din orchestră*, a căror intervenție singulară sau asociată (avînd un caracter virtuoz, solistic) se apropie de genul specific de *concerto grosso**, și anume

de *concertino* **(2)** (partea ce se opune *tutti*-*ului* orchestral); **2.** Caracterul unei lucrări (uneori al unui moment al acesteia), ce se înscrie mai mult sau mai puțin explicit în genul concertului **(2).** (Ex.: *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră* de Enescu; *Dansuri concertante* și *Duo concertant pentru vioară și pian de* Igor Stravinsky). (I. R.)

concertină (cuv. it.), instrument din familia acordeonului*, de formă hexagonală, cu claviatură cromatică, inventat în 1829 de Damian la Viena. (D. P.)

concertino (cuv. it.) **1.** Mic grup de instrumente soliste din *concerto grosso**. **2.** Lucrare cu caracter concertant*, avînd cel mai adesea formă liberă, variațională*, în care sînt evidențiate calitățile instrumentiștilor soliști*. (Ex. **C.** *în stil clasic* de Dinu Lipatti). **3.** Concert **(2)** de dimensiuni reduse. V. *Konzertstück*. (I. R.)

concerti saeri (eclesiastici) (cuv. it. „concerte bisericești) v. **concert (2).**

concertmaestru (<germ. *Konzertmeister*), prim instrumentist al unei grupe componente din orchestră (**c.** violonist, violoncelist etc.). *Prim* **c.** primul violonist al grupei de vl. prime. Uneori i se atribuie și pasaje solistice. (I. R.)

concerto grosso (< it. *concerto* și *grosso* „puternic", „mare"), tip de concert **(2)** baroc* din sec. 17—18 constînd dintr-un grup de instrumente soliste* numit *concertino* **(1)** sau *principale* și un altul numit *concerto, tutti* **(2)** sau *ripieni*. De obicei grupul solistic *(concertino)* este alcătuit din 2 vl. și un bas continuu*. *Ripieni* sînt reprezentați de orch. de coarde care va include ocazional și instr. de suflat (trp., ob., fl., corni), ex. *Concertele brandemburgice*, nr. 1 și 4 de J. S. Bach. Denumirea de **c.** a fost introdusă pentru prima oară de violonistul L. Gregori (1688—1742) în lucrările sale: *Concerti grossi a più stromenti* (1698). **C.** apare ca o dezvoltare a sonatei* *a tre* și suitei* preclasice dar și ca o anticipare a concertului **(2)** solistic instr., cultivat deja de Vivaldi, realizat prin restrîngerea *concertino*-ului la doi și respectiv un solist. Autorii de **c.** folosesc scriitura contrapunctică imitativă precum și formele specifice suitei: „menuet*, poloneză*, sarabandă*, gigă* etc. **C.** se caracterizează prin dialogul permanent dintre grupul *concertino* și *ripieni*. Forma **c.** este anticipată de cele 2 *Simf. cu mai multe instr.* de A. Stradella sau de cele 12 *Concerti grossi* de G. Muffat și de Concertul lui Torelli al căror stil se apropie de cel al Concertului pentru 2 vl. solo ce va deveni mai tîrziu dublul concert*. A. Corelli este cel care a dus la perfecțiune forma **c.** Prin cele *12 Concerti grossi op. 6* (1712) acest tip de concert cîștigă prestigiu și mulți se vor grăbi să-l imite: F. Geminiani adoptă schema celor 4 mișcări din *Sonata de chiesa* (v. sonată) ca formă etalon (multe din Concertele lui Corelli depășesc de 5 mișcări). Torelli, Marcello, Locatelli cultivă genul de **c.** Vivaldi a fost acela care a inaugurat schema **c.** în 3 mișcări: *allegro-adagio-allegro*. Ea va deveni mai tîrziu structura ciclului de concert. Și cele 12 **c.** op. 6 de Fr. Händel se integrează aceluiași specific al genului cu excepția celui cu nr. 7, căruia îi lipsesc instr. soliste. Händel păstrează un nr. de 5 mișcări în **c.**, iar numărul instr. soliste variază între 3 și 10. *Concertele brandemburgice* de J. S. Bach sînt și ele **c.**, într-o formă foarte liberă. Din forma **c.** derivă, în sec. 18—19, Simfonia concertantă* scrisă pt. orch. și unul sau mai multe instr. soliste, integrate în ansamblul orch. În sec. 20, forma **c.** este reutilizată, ca formă propriu-zisă, de orientare neoclasică (v. neoclasicism) de numeroși compozitori între care și românii Lazăr, Toduță, Vancea, Golestan, P. Constantinescu, Negrea ș.a. V.: *concertant; triplu concert*. (D. P.)

concitato (cuv. it., „agitat", „tulburat"), indicație de tempo **(2)** și de expresie* pentru o interpretare agitată, nervoasă.

concordant (cuv. fr.) v. **voce (2).**

concordanță (germ. *Konkordanz*) **1.** Relație convenabilă, în ordine melodică, între două sunete consecutive, spre deosebire de consonanță* care privește concomitența intervalelor* (de ex. la Johannes de Groheo, c. 1300). **2.** Noțiune propusă de C. Stumpf, pentru mai mult decît două sunete consonante (în opoziția cu noțiunea de consonanță, ce ar fi rezervată doar intervalelor). **C.** sînt astfel toate acordurile* principale și secundare ale sistemului **(II, 3)** major-minor (v. și armonie) și răsturnările* lor, a căror condiție este aceea de a conține o cvintă* sau o cvartă*, o terță* sau o sextă*. Noțiunea nu s-a impus, deoarece consonanța a continuat să desemneze fără inconveniente atît intervalele cît și acordurile. Ant.: *Disconanță*. (G. F.)

concretă, muzică ~, muzică realizată pe baza unui complex de sunete, incluzînd atît sunete* muzicale cît și zgomote*, care în această concepție devin *obiecte sonore**. Fiecare obiect sonor se realizează prin înregistrări* speciale, în care sunetul (zgomotul) este variat, prelucrat mecanic (schimbarea vitezei de turație a benzii magnetice, reverberații*, ecou **(I)** etc.), fiind astfel perceptibil ca un tot ce gravitează în jurul unui *centru de interes*. Aceste obiecte sonore joacă rolul pe care îl au notele* în muzica obișnuită. Fiind însă cazuri particulare, complexitatea lor nu permite utilizarea notației* normale, **c.** rămînînd o muzică perceptibilă doar sonor, oral, liberă de schematism (atît cît nu se reduce singură la schemă). **C.** există prin însăși sursa sonoră și utilizează teoretic toate sursele imaginabile, deci este o muzică a *concretului* sonor, de unde și denumirea. **C.** a fost inventată și teoretizată (1948) de Pierre Schaeffer, la Radiodifuziunea fr. Cu un grup de colaboratori

(printre care D. Milhaud, E. Varèse, H. Scherchen, O. Messiaen, P. Henry, P. Arthuis, P. Boulez, M. Constant), dar mai ales cu J. Poullin au fost puse la punct diferite aparate care permit valorificarea resurselor obiectelor sonore, transformîndu-le în diferite moduri pentru a obține o „melodie". Audiția **c.** este legată de reproducerea prin difuzoare*, ceea ce a dus la realizarea unor procedee care să creeze iluzia sursei sonore deplasabile în spațiu (v. *stereofonie*). Cercetătorii și creatorii în acest domeniu au realizat cîteva lucrări pe baza tehnicii **c.** Sînt cunoscute lucrări de P. Schaeffer ca *Symphonie pour un homme seul* sau *Voile d'Orphée* de P. Henry și *Le crabe qui jouait avec la mer* de P. Arthuis, etc. Percepută ca un curent estetic-tehnic înnoitor în muzica sec. 20, **c.** a fost deja depășită de alte curente (ex. muzica electronică*) în căutarea ineditului muzical. (M. M.)

concurs. C. *de creație*, competiție în care un juriu de specialiști analizează și selecționează (prin atribuire de premii și mențiuni) lucrări muzicale prezentate de diverși compozitori — al căror nume este înlocuit de obicei de *motto*-uri. **C.** *de interpretare*, competiție în care interpreți vocali și instrumentiști se confruntă în cadrul unor recitaluri* sau concerte **(1)** (cu sau fără public), în urma cărora juriul le acordă diverse premii sau mențiuni pe măsura talentului și măiestriei dovedite. Unele dintre **c.** au loc în cadrul festivalurilor* (I. R.)

condac (< *kontakion* gr. κοντάκιον), imn **(1)** constînd dintr-un număr variabil de strofe, între 18 și 30, care au toate aceeași structură ritmică. Fiecare dintre aceste strofe alcătuiește un *tropar** și are un număr egal de versuri. Versurile troparelor reproduc, fiecare în parte, prin număr de silabe și accente **(1, 7)** ritmice, versul corespunzător din prima strofă-model numită *irmos**. **C.** este deci construit pe baza unui irmos compus anume sau preexistent. **C.** începe printr-un *prooimion* sau *kuculion* (gr. κουκούλιον), independent din punct de vedere melodic (inclusiv metric) față de irmos și tropare. La sfîrșitul Kuculionului se găsește un refren*, numit *efimnion* (gr. ἐφύμνιον), ce se repetă la sfîrșitul fiecărui tropar. În funcție de această stuctură, se presupune că **c.** era cîntat antifonic*, de un cîntăreț (psalt* sau preot) căruia îi răspundea masa credincioșilor, cîntînd numai refrenul. Literele inițiale ale strofelor **c.** formează un acrostih* care redă alfabetul sau numele imnografului*. A apărut, se pare, în sec. 6, fiind atribuit lui Roman Melodul. **C.** a dăinuit în liturghia* ortodoxă pînă în sec. 12, cînd a fost înlocuit prin canon **(2)**. În forma actuală, păstrînd numai două din strofele inițiale, se execută la utrenie*, după cîntarea a șasea a canonului, fiind urmat de icos* și sinaxar. La început, **c.** era cunoscut sub denumirea de imn, psalm*, poem, laudă, primind denumirea actuală doar prin sec. 9. Din întregul **c.** s-au păstrat în cărțile de cult începînd cu sec. 10—11) numai două strofe, care sînt intercalate după cîntarea a șasea a canoanelor utreniei, sub numele de **c.** și icos. Printre cele mai vechi **c.** sînt *I partenos simeron* (Ἡ παρθένος σήμερον „Fecioara astăzi") și cel al acatistului* *Ti iper maho* (Τῇ ὑπέρ μάχῳ „Apărătoarei Doamne"), atribuite tot lui Roman Melodul. V. *notație* **(IV)**.

Bibliogr.: Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, ²1962, mai ales pp. 179 și urm.; Krumbacher, K., *Die Akrostichis in der Kirchenpoesie* în: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie, Philologisch-historische Klasse*, 1907, 24; Maas, P., *Das Kontakio*, în: *Byzantinische Zeitschrift*, 19/1910, pp. 285—306; Baud-Bovy, S., *Sur un „Sacrifice d'Abraham" de Romanos et sur l'existence d'une théâtre religieux à Byzance*, în: *Byzantion*, 13/1938, pp. 231—334; Petrescu, I. D., *Cuviosul Roman-cîntărețul*, în: *Predania*, Buc., nr. 4/1937; același, *Condacul Nașterii Domnului. Studiu de muzicologie comparată*, Buc., 1940; Impellizzari, S., *Roman Melodul*; în: *Literatura Bizanțului*, Antologie, traduceri și prezentare de Nicolae Șerban Tanașoca, Buc., 1971, pp. 226—234. (N. M.; S. B. B., G. F.)

condacarion (BIZ.) (< gr. κονδακάριον, *kondacarion*), cartea care cuprinde condacele* sărbătorilor din cursul unui an. La români, alături de tropare* și de alte cîntări, condacele în notație **(IV)** muzicală au fost tipărite mai ales în volumul numit Sobarnicariu*. (S.B.B.)

conductus (cuv. lat. din *conducere* „a duce împreună"), formă muzicală monodică* sau polifonică*, uzitată în mod curent în sec. 12—13 (v. *Ars antiqua*). **C.** *monodic*, pe texte morale, satirice sau chiar politice era liedul* ev. med. În cazul **c.** *polifonic*, silabele textului, unic, în lb. lat., se cîntau în același timp la toate vocile **(2)**, spre deosebire de motet*, formă polif., ce îl va înlocui în sec. 14, în care se utilizau mai multe texte. Sînt cunoscute două feluri de **c.**: cu interludii (**c.** *cum caudae*) și fără interludii (**c.** *sine cauda*). În prima categorie se presupunea acomp. instr. care putea fi și vocalizat. Melodia principală *(cantus firmus*)* este **c.** la vocea inferioară. (I. S.)

confinalis (cuv. lat. „împreună cu finalis"), în modurile **(1, 3)** medievale apusene, un ton de repaus, de obicei cvinta* modului, care alături de *finalis** poate avea rol de încheiere. V. *repercussa*. (G. F.)

confrerie (< fr. *confrérie*), corporație de muzicieni din sec. 13—18 (cele mai cunoscute sînt cele de la Viena, Paris, Mainz, Uznach, Strasbourg, Londra). (I.R.)

conga (cuv. sp.) **1.** Cîntec și dans în marș (în coloană) popular cubanez, de carnaval. Se execută în ritmul unei tobe afro-cubane, **c. (2)**, de la care își trage numele. S-a răspîndit, după al doilea război mondial, ca dans de societate. **2.** Tobă* de formă lungă, subțiată la extremitatea inferioară. Grupate cîte trei **c.** de mărimi diferite; punerea în vibrație a membranelor instr. se face cu degetele și cu podul palmei. Numele **c.** provine probabil din cuv. bantu *kunga*, care desemna un cîntec de cere-

monial. Adusă din Africa în Cuba, **c.** a devenit instr. de acompaniament* al dansului **c. (1).** Face parte din instrumentarium-ul muzicii de dans latino-amer., dar a pătruns și în orch. de jazz* și simf. (G. F.)

conjunct, ă (< lat. *conjugere*, „a uni"). *Treaptă* **c.**, treaptă* care urmează alteia sau o precede imediat, la interval* de secundă*; treptele care se succed la interval mai mare de o secundă se numesc *disjuncte*. ■ În teoria clasică elină, conjuncția tetracordurilor* sistemului **(II, 3)** modal (v. *systema teleion)* se realiza pe aceeași treaptă *(synaphé)*, iar disjuncția tetracordurilor prin intervalul de secundă mare *(diazeuxis)*. V. *cromatism.*

conque marine (cuv. fr. /konk marin/), un fel de scoică uriașă, utilizată ca instrument de semnalizare de către popoarele care au trăit pe lîngă țărmurile mărilor. Echiv. gr. *strombos*. (W. D.)

consecvent (fr. *conséquent;* germ. *Nachsatz;* it. *riposta)* **I. 1.** (sens generic) Cea de-a doua secțiune a unei unități a discursului melodic (frază*, perioadă **(1)** sau dublă perioadă) structurată binar* și simetric*. Din punct de vedere expresiv, **c.** constituie o replică sau o completare cu aspect conclusiv a antecedentului*. Articularea **c.** cu antecedentul se face prin respirație (v. cezură **(5)**), cadență **(1)** sau semicadență. **2.** (în muz. clasică și romantică) Fraza secundă (4—8 măsuri) a unei perioade construite pe cvadratură (8—16 măs.). **II.** Cea de-a doua și eventual expunerile (v. expoziție) tematice imediat următoare dintr-o lucrare (sau fragment de lucrare) muzicală elaborată prin tehnica contrapunctului imitativ (canon*, fugă*, secțiune fugato*). (S. R.)

conservator, școală superioară de muzică în care se studiază toate ramurile teoretice și practice (compoziție, dirijat, instrumente, cînt, pedagogie etc.); în unele țări este inclusă în învățămîntul universitar, iar în altele (ex. Germania) este considerată de grad liceal. Numele este de origine it. și însemna inițial (la Neapole) orfelinat unde se învățau meserii; copii dotați erau instruiți în muzică pentru a alimenta capelele* bis. și mai tîrziu ansamblurile de operă*. Primele **c.** datează din sec. 16 *(Santa Maria di Loretto* din Neapole, 1537). Școli de muzică au mai ființat între timp, dar, sub denumirea și în forma respectivă, **c.** se înmulțesc abia în sec. 19 în toate orașele mari ale Europei: Paris (1795), Praga (1811), Bruxelles (1813), Viena (1817) ș.a. (v. învățămînt). La București și Iași, **c.** iau naștere în același an (1864), directori fiind Flechtenmacher și F. S. Caudella. Înființarea acestor două școli a însemnat un moment crucial pentru dezvoltarea profesionalismului muzical românesc. Sub conducerea unor muzicieni remarcabili ca Ed. Wachmann, Popovici-Bayreuth, Otescu, Cuclin, Jora la București și Ed. Caudella, Musicescu, Ciolan, Zirra la Iași, s-au pus bazele învățămîntului muzical, s-au obținut rezultate strălucite. În 1919 a luat naștere și **c.** din Cluj sub direcția lui Dima. În cadrul **c.** s-a constituit școala românească de interpretare care a dat atîția artiști valoroși în diverse domenii și s-a consolidat școala națională modernă de compoziție. Toate personalitățile de seamă din trecut au ocupat catedre, contribuind la dezvoltarea pedagogiei muzicale românești. Azi **c.** de grad univ. de la București, Cluj-Napoca și Iași cuprind pe cei mai mulți dintre creatorii, interpreții și muzicologii, care astfel sînt integrați în procesul de formare a tinerelor talente în cadrul unui învățămînt modern. V. *învățămînt muzical.*

Bibliogr.: 100 de ani de la înființarea Conservatorului de muzică „George Enescu" din Iași, Iași, 1964; *Conservatorul „Ciprian Porumbescu" 1864—1964,* Buc., 1964; L. Kestenberg, *Musikerziehung und Musikpflege,* Leipzig, 1921. (E. Z.)

connsonata, orgă ~ v. **electrofone, instrumente.**

consonantic, principiu ~, implicarea spontană și inconștientă a intervalicii primare (cvinta*, cvarta*) și, în general, a celei cu funcție formativă (terța* mică) în structurarea melodiilor de factură premodală și modală*. Atît prin prezența lor în melodie*, ca în unele formații prepentatonice* ce cunosc adevărate succesiuni de „salturi" mari, cît mai ales, prin subiacența lor în mai toate tipurile de monodie*, **c.** a fost evocat de cercetările psihologice* (Stumpf) și a fost pus la temelia unor explicații privind apariția muzicii (Hornbostel, Curt Sachs, Brăiloiu, Breazul). V. *distanțial, principiu.* (G. F.)

consonanță, relație succesivă sau (mai ales) simultană de sunete a căror audiție produce o impresie agreabilă, de echilibru, destindere. Noțiunea rămîne cu precădere în sfera psihologicului, „impresia" constituind — cu tot caracterul ei subiectiv — elementul definitoriu al **c.**: o soluție așteptată, un moment static în raport cu disonanța*. Cu toate acestea, puține au fost problemele care, asemenea aceleia a **c.**, au preocupat în egală măsură pe acusticieni și pe teoreticienii muzicii, încă de la apariția științelor pe care aceștia le reprezentau. În ciuda tuturor dificultăților, s-a căutat permanent fundamentarea atît obiectivă cît și absolută a **c.**, cercetările nefiind descurajate nici astăzi de tribulațiile și necunoscutele pe care le introduc în discuție factorii fiziopsihologici și estetici, cu aspectele lor din ce în ce mai nuanțate. Problema **c.** se concentrează, în principal, asupra următoarelor puncte: 1) natura **c.**; 2) gradele **c.**; 3) hotarul dintre **c.** și disonanță. ■ Cea mai veche explicație a **c.** din perimetrul culturii europ. este aceea datorată lui Pitagora și, în mod sigur, școlii sale. Conform reprezentanților școlii, intervalele consonante erau considerate ca afinități între sunetele componente iar disonanțele ca eterogenități. Un interval este cu atît mai consonant cu cît raportul dintre-

lungimile de coardă (măsurate pe monocord*), corespunzătoare sunetelor rezultante, este mai mic. Astfel singurele „rapoarte simple" (în lungimi de coardă: 1/1, 1/2, 2/3 și 3/4) defineau singurele **c.**: *prima**, *octava**, *cvinta** și *cvarta**. Cu cît raportul devenea mai complicat, **c.** era mai mică; de aceea un raport 16/15 (secunda* mică) caracteriza deja o disonanță. Acestei definiri, mai mult metafizică decît fizică, a **c.**, în concordanță cu concepția filozofică pitagorică a armoniei **(I)** universului, în care numărul realizează totul, i s-a adus obiecția logică a imposibilității stabilirii unei demarcări obiective între rapoartele simple și cele complicate, pe de o parte, și obiecția rezultată din experiment, pe de alta, potrivit căreia, în cazul temperării*, deși cvinta perfectă este foarte puțin alterată (ex. 3/2 devine 2,999/1,499), ea sună la fel de bine, deși raportul numeric este acum foarte complicat. Indiferent însă de fundamentările fizice ale **c.** în diferite epoci și de concepțiile care le-au dominat, ideea rapoartelor simple ale principalelor intervale consonante a jucat (și joacă încă) un rol pozitiv în gîndirea muzicală pragmatică; aceasta și datorită faptului că principalele **c.** (**c.** primare) sînt aproape aceleași în toate sistemele — prima, octava și cvinta nefiind de nimeni contestate — iar capacitatea discriminatorie a auzului*, ulterior descoperită, prin care frecvențe* dintr-o bandă foarte îngustă sînt percepute identic nu este decît în favoarea acestei gîndiri pragmatice. Nuanțarea concepției pitagoreice s-a produs încă în antic.; astfel, pentru filosofii platonicieni, **c.** era o contopire a sunetelor într-o impresie unică, globală, pe cînd disonanța era considerată ca fiind lipsită de această contopire. Concepția aristoxenică pune și mai mult accentul pe impresie, pe simțul muzical, ajungînd chiar să nege rolul numerelor în determinarea **c.** Dominînd concepția teoretică pînă la finele Renașterii*, concepția pitagoreică a fructificat și chiar a determinat apariția polifoniei* profesioniste (nu însă și a aceleia spontane, pop.). Apariția armoniei **(III, 1, 2)** impunea totuși revizuirea, chiar dacă nu înlocuirea pitagoreismului, astfel încît intervale ca terța și sexta*, devenite componente ale acordului*, primesc, începînd cu Zarlino, tot rapoarte simple (în frecvențe): 5/4 = terță mare; 5/3 = sextă mare; 6/5 = terță mică; 8/5 = sextă mică. ■ Descoperirea armonicelor* superioare ale unui sunet fundamental a dat un nou impuls cercetării obiective a raportului dintre **c.** și disonanță, natura acestora părînd a fi definitiv elucidată pe baza legilor fizice. O primă observație a fost aceea a înrudirii sunetelor pornind de la armonicele lor comune, astfel încît: a) două sunete sînt cu atît mai înrudite, cu cît au mai multe armonice comune și cu cît acestea sînt mai grave; b) gradul de înrudire a sunetelor componente ale unui interval scade treptat în ordinea intervalelor: primă, octavă, duo, decimă, cvintă, cvartă, terță mare, sextă mare septimă mare, secundă mică; c) cu cît gradul de înrudire scade, cu atît scade și gradul de **c.** și invers. *Principiul înrudirii sunetelor* a fost emis de Helmholtz, care a adăugat acestuia — în cunoștință de cauză sau nu privind ideile mai vechi ale lui Sauveur — încă două criterii: bătăile* acustice și sunetele rezultante. Astfel, pe lîngă gradul redus de înrudire provenit din numărul mic al armonicelor comune ale sunetelor ce compun un interval, disonanța s-ar mai datora bătăilor acustice, adică acelor oscilații de intensitate a sunetelor create de interferențe dintre tonurile fundamentale sau (și) dintre armonicele acestora (dacă frecvența bătăilor crește, ansamblul sunetelor interferente devine mai aspru, mai dezagreabil). La rîndul lor, sunetele rezultante (v. sunet **(8)**), descoperite de A. Sorge și de Tartini, sub forma sunetelor *diferențiale* și completate de Helmholtz cu sunetele *adiționale*, au fost invocate de către cel din urmă pentru întregirea imaginii **c.**—disonanță, în sensul că ele pot să întărească unul dintre sunetele intervalului, stînd într-un raport de **c.** sau de disonanță cu acestea. ■ O reprezentare schematizată, dictată de necesități pragmatice, a teoriei **c.** bazată pe seria armonicelor este explicarea intervalelor consonante prin frecvența apariției lor în seria armonicelor. S-a observat, pe bună dreptate, că primele 16 armonice conțin intervalul de octavă de opt ori, cvinta de 5 ori, cvarta de 4 ori, terța mare și sexta mare de trei ori, terța mică și sexta mică de două ori; intervalele disonante (secundele și septimele) apar numai cîte o singură dată. Ne aflăm, ca și în cazul pitagoreismului, în prezența unei logici în sine a numerelor nu și în aceea a unei explicații propriu-zise. Dar faptul nu a împiedicat teoretizarea **c.** în unele sisteme componistice actuale (Schönberg, Hindemith) pornind tocmai de la acest criteriu pragmatic. ■ Dacă sub aspect experimental explicațiile numerice nu au mai fost satisfăcătoare în epoca pozitivismului științific, chiar și teoriile bazate pe seria armonicelor superioare nu au răspuns — cu tot pasul înainte făcut spre coroborarea datelor fizice cu cele fiziologice și cele psihice— la toate întrebările pe care practica muzicală le ridică. Teoria lui Helmoltz se aplică, astfel, numai gamei* naturale și este dezisă de către temperare*. Ea se aplică, de asemenea, intervalelor nu și trisonurilor sau acordurilor* de mai multe sunete (în acordurile perfect major* sau perfect minor*, ce constituie baza armoniei clasice, apar bătăi chiar de la a treia armonică, a celor trei sunete componente, ceea ce ar face ca acordurile să fie considerate numai imperfect consonante). În virtutea teoriei bătăilor, disonanța ar scade la frecvențele înalte, cînd numărul bătăilor este foarte mare, or, în practică, se constată că un interval disonant (ex.

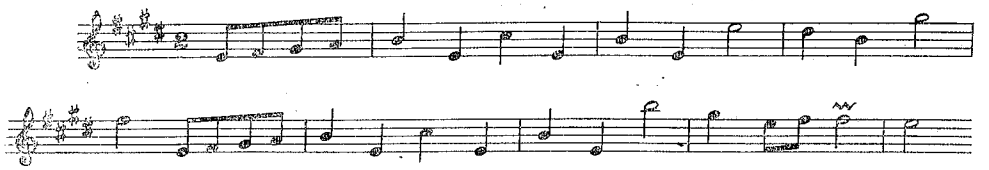
secunda mică) este extrem de strident tocmai în registrul **(I)** acut. Sunetele întreținute, ale instr. cu coarde și arcuș, ale celor de suflat (mai ales cele cu sunet fix ca orga* sau armoniul*) măresc efectul disonanțelor. Cercetările mai noi din domeniul fiziologiei auzului **(I, 1)** (R. Husson) pun sub semnul întrebării rolul bătăilor în determinarea disonanței, punînd, dimpotrivă accentul pe excitarea fibrelor nervoase: aceeași fibră nervoasă trebuie să fie excitată de cele două sunete ale intervalului pentru a avea senzația de disonanță și, de asemenea, să fie suficient de îndepărtate pentru a comunica fibrei nervoase impulsuri cu sensuri mai mult sau mai puțin opuse. ■ Principalul punct ce desparte accepțiunile teoretice ale **c.** și disonanței de accepțiunile artistice este considerarea acestor categorii în mod static, în primul caz, și în mod dinamic (deci complex relațional), în cel de-al doilea. Atîta timp cît muzica a cunoscut în exclusivitate monodia*, această dihotomie nu a ieșit în evidență, speculațiile teoretice neconținînd fenomenele firești ale cîntării. Mai mult decît atît, caracterul **c.** nici nu era primordial în structura melodiilor* (v. și consonantic, principiu) iar disonanțele (de ex. numeroasele secunde, mari și mici, încorporate oricărei melodii) nu erau percepute ca atare, ele constituind cărămizile de construcție ale acesteia. Odată cu apariția polifoniei* occid., se impune aprioriSmul **c.**, care nu admitea decît paralelismul* **c.** primare: cvinta și cvarta. Contactul polif. savante cu practicile polif. pop. (în urma cercetărilor etnomuzicologice* s-a demonstrat și existența unor polif. bazate pe disonanțe și nu doar pe consonanțe imperfecte) a dus la apariția unor forme mixte *(gymel*, faux-bourdon*)* în care atît **c.** absolute cît și cele imperfecte (terțele) contribuiau la crearea ductului polif., în mișcări contrare* și antiparalele, care puneau tot mai mult sub semnul interdicției paralelismul, reductibil de sens sonor perceptibil, al octavelor și cvintelor. Odată cu afirmarea terței, cu toate tribulațiile mai mult teoretice ale acceptării ei în rîndul **c.**, statutul cvartei devine subsidiar, cvasi-consonant și chiar disonant în cadrul texturii polif.- arm. Aceste linii directoare se păstrează, cu mici abateri, în procesul fundamentării polif. baroce și a armoniei clasice (v. anticipație; întîrziere; cambiata; pasaj, note de). Tot ceea ce survine în stilistica muzicală în urma apariției cromatismului* wagnerian și, în general, romantic este o continuă tendință de „emancipare a disonanței" (Dahlhaus), pînă la gradul la care, așa cum se va întîmpla în atonalism* și în dodecafonie*, dihotomia **c.**-disonanță practic dispare. Dependentă, deci de raportul în succesiune al formațiilor polif.-arm., de ceea ce precede și ceea ce urmează unei structuri „verticale", **c.** este condiționată de numeroși factori subiectivi și obiectivi, de stilul* operei muzicale, de intențiile autorului, motivațiile acesteia fiind, în cele din urmă, mai mult estetice decît de ordin pur fizic. (D. U. și G. F.)

contano (< it. *contare*, „a număra") v. **tacet.**

contra (cuv. it. „împotriva") **1.** Abreviere pentru contratenor*. **2. C.** desemnează, începînd din sec. 16, contraoctava*. **3.** În componența unui cuvînt, **c.** desemnează tipul cel mai grav de voce (ex. contralto*) sau al unui instr. (ex. contrabas*; contrafagot*).

contrabas (< it. *contrabasso;* engl. *double-bass* și *bass;* fr. *contrabasse;* germ. *Kontrabass)*, instrument cordofon cu arcuș din familia violinei* avînd, prin dimensiuni și registru **(I)**, poziția instr. celui mai grav. A fost introdus în orch. simf. pe la începutul sec. 17, rolul lui în orch. și în muzica de cameră* fiind tot mai însemnat. Coardele **c.** sînt acordate în cvarte* perfecte: *mi* și *la* din contraoctavă*, *re* și *sol* din octava mare. Cu cîteva decenii în urmă s-a recurs în orch. la **c.** cu cinci coarde pentru lărgirea registrului grav al instr. *(do* din contraoctavă). Notele se scriu în cheia* *fa* iar în registrul acut în cheia *sol*, cu o octavă mai sus față de cum sună ele în realitate. Instrumentistul cîntă la **c.** — ținîndu-l în față — stînd pe un scaun înalt sau în picioare. Procedeele tehnice sînt similare cu cele folosite la celelalte instr. cu coarde și arcuș. (A. P.)

contradans (< engl. *country dance* „dans țărănesc"), dans englez de origine populară care, spre sfîrșitul sec. 17, se răspîndește pe continent. Îl întîlnim mai ales în Franța *(contredanse)* unde e foarte la modă în tot sec. 18. **C.** este un dans vioi, în măsura $\frac{2}{4}$ sau $\frac{6}{8}$ și cu formă binară* (fiecare secțiune putîndu-se repeta). **C.** a pătruns în muzica instr. (Ballard, 1699) și de operă* (Campra, Rameau - Ex.). Mai tîrziu, Mozart și Beethoven au scris numeroase **c.** pentru orch. (în finalul *Simfoniei Eroica*,



Contradans (Rameau, Sărbătorile Hebei, actul III)

Beethoven introduce un **c.** pe care l-a compus în 1795). (A. M.)

contradominantă (< *contra** + dominantă*), în sistemul tonal, termen desemnînd treapta a II-a și totodată funcția ei armonică (de „dominantă a dominantei"). Rameau, primul care a analizat funcțional această treaptă, o consideră ca avînd *double emploi* („dublă folosință") dat fiind caracterul ei atît dominantic cît și subdominantic. În concepția dualistă (v. dualism) a lui Riemann și în cea polaristă (v. polarism) a lui Karg-Elert **c.** este opusul simetric al dominantei (de ex. *fa* în *do* major și *mi* în *la* minor). Sin.: *supratonică* sau *submediantă*. Echiv. germ.: *Wechseldominante*. (A. M.)

contraexpoziție v. **expoziție (2)** ; **fugă.**

contrafactum (cuv. lat. „contrafacere"), compoziție vocală în care textul religios inițial (ori cel literar, ori cel muzical) au fost înlocuite de unul profan, sau invers. Procedeul, frecvent în sec. 12—13 în practica trubadurilor* și truverilor*, dar mai ales în motetele* de pe la 1200 și misele* sec. 13—14 (ex. *Messe de l'homme armé)* ; este folosit și în sec. 16 în coralele* protestante.

Bibliogr.: F. Gennrich, *Lateinische Kontrafacta altfranzösischer Lieder*, în: *Zeitschrift für romanische Philologie*, Leipzig, 1930.

contrafagot (< it. *contrafagotto* ; engl. *double bassoon* ; fr. *contrebasson* ; germ. *Kontrafagott*), specie de fagot*, de mai mari dimensiuni, instrument cu o octavă* mai grav decît fagotul. Ambitusul **(1)** lui real este de la *si bemol* din subcontraoctavă pînă la *sol* din octava mică. Notele se scriu în cheia de *fa* cu o octavă mai sus față de cum se aud în realitate. Este instr. cel mai grav din grupul instr. de suflat din lemn.

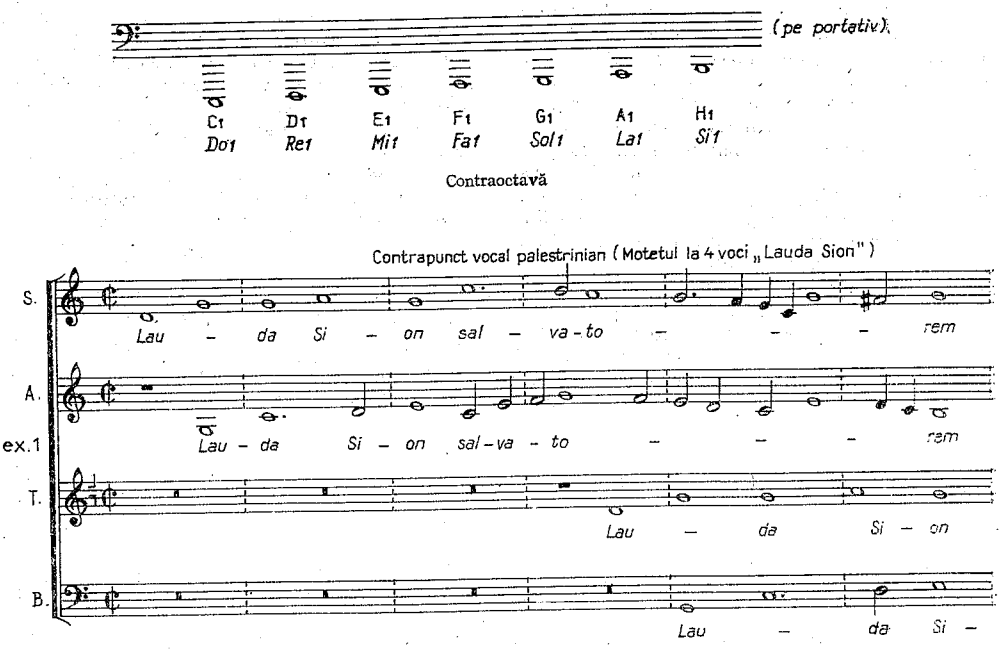
contraltist, v. **castrat.**

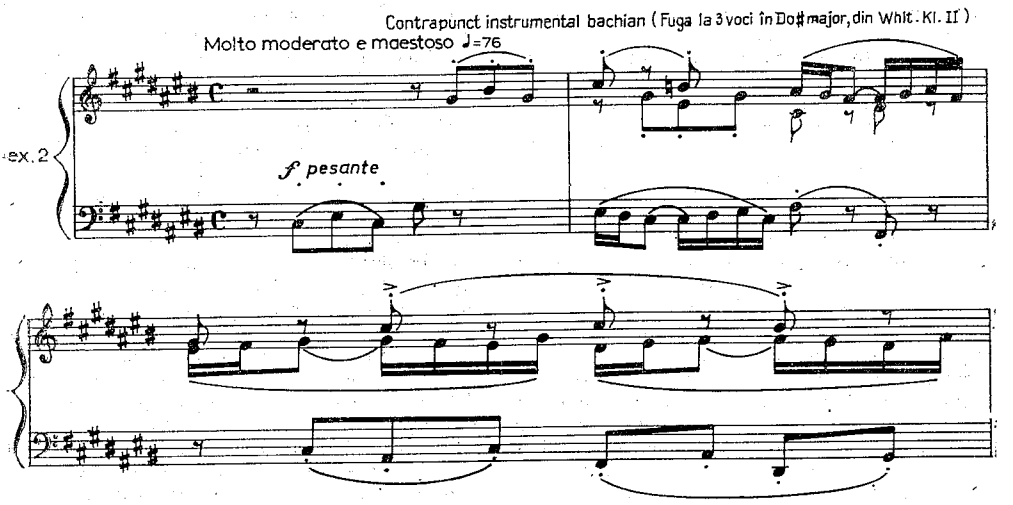
contralto (cuv. it., < *contra** + *alto** ; fr. *haute-contre)* **1.** vocea **(1)** feminină cea mai gravă cu o extensie ce merge de la *mi* la sol_2. Diferența față de mezzosoprană* este incertă și ține mai mult de timbru* decît de registru **(1).** Folosită în lit. de oratorii* (Händel) și operă* (Verdi, Wagner, R. Strauss etc.). Denumirea derivă din divizarea tenorului **(2)** în *altus* și *bassus* în sec. 15, odată cu trecerea de la polif. pe 3 la cea pe 4 voci **(2)** ; era cea mai înaltă voce bărbătească, cîntată în falset*. V.: *alto*. **2.** *Flaut* **c.**, variantă a flautului* corespunzătoare registrului vocii de **c. 3.** Instr. de coarde din familia violei* construit de J. B. Vuillaume (1855). Nu s-a impus. (E.Z.)

contraltus (cuv. lat.), v. **voce (2).**

contraoctavă, cele șapte sunete grave din scara generală, în teoria germ. (ex.) Abrev.: *contra*. V. *octavă* **(3).** (I. R.)

contrapunct (< lat. *punctus contra punctum*, „punct contra punct", adică, „notă contra notă"), denumire dată tehnicii de combinare a





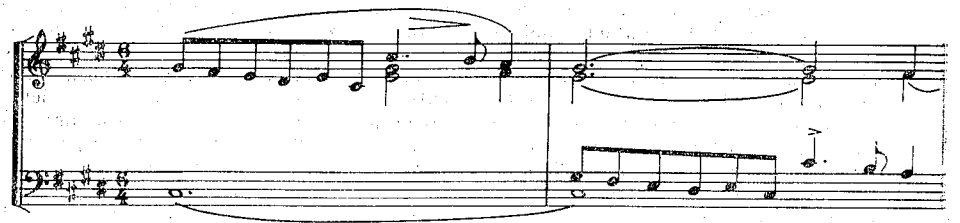
Contrapunct

mai multor linii melodice concomitente. Termenul se întîlneşte pentru prima oară în scrierile teoreticienilor din sec. 13—14 (J. de Garlandia, Ph. de Vitry, J. de Muris), dar existenţa acestei practici este semnalată încă din sec. 10, în tratatul lui Hucbald : „Musica enchiriadis". Apariţia **c.** a avut o influenţă hotărîtoare asupra dezvoltării muzicii culte europ., care, părăsind făgaşul ancestral al monodiei*, a cucerit un nou limbaj bazat pe simultaneitatea sunetelor (polifonie*) şi s-a angajat pe drumul unei complexităţi crescînde, unice în evoluţia acestei arte. Trecerea din stadiul monodic în cel polif. s-a produs datorită mai multor factori, proprii muzicii europ. Dintre aceştia, un rol însemnat l-au avut diatonismul* şi sistemul modal heptacordic (v. mod), cu raporturi consonante* şi disonante între sunete, care au permis suprapunerea acestora în baza unui riguros control vertical. Un alt factor l-a constituit notaţia* muzicală, care prin fixarea exactă a înălţimii* şi a duratei **(I, 1)** sunetelor a creat posibilitatea stabilirii unor reguli precise de organizare a structurii polif. Regulile **c.**, privind pe de o parte elementul orizontal, al desfăşurării liniilor melodice, iar pe de altă parte elementul vertical, al compatibilităţii sunetelor simultane, s-au cristalizat în cursul unui proces lent, care a durat în jur de o jumătate de mil. (sec. 10—15), trecînd prin epocile stilistice *Ars antiqua**, *Ars nova** şi şcoala neerlandeză*, pentru a atinge o primă culminaţie în epoca Renaşterii*. Dezvoltarea tehnicii **c.** s-a realizat pe mai multe planuri. Astfel numărul vocilor **(2)**, limitat la două în prima perioadă, s-a mărit treptat ajungînd în timpul Renaşterii la 4—8—12 şi chiar mai multe voci. Suprapunerea, simplă la început, de notă contra notă, s-a îmbogăţit, consecutiv apariţiei muzicii mensurale (v. *musica mensurabilis;* notaţie **(III)**), cu cele mai variate combinaţii de durate* şi grupări ritmice. Mişcarea **(1)** vocilor a cîştigat în suplete şi independenţă prin introducerea, pe lîngă mersul paralel* (*organum**, *gymel**, *faux-bourdon**) a mersului contrar* (*discantus**) sau oblic (*organum* înflorit). Construcţia polif., subordonată multă vreme unor melodii gregoriene (v. gregoriană, muzică) care îi serveau drept bază (*vox** *principalis*, *tenor* **(3)**, *cantus firmus**), a ajuns cu timpul să fie creată în întregime de compozitor. Trecerea materialului melodic de la o voce la alta cu ajutorul procedeelor de imitaţie* a contribuit apoi, datorită repetărilor, la omogenizarea ţesăturii polif. şi, în acelaşi timp, la promovarea principiului tematismului. Una dintre cele mai importante probleme ale consolidării tehnicii, **c.** a fost însă cea a raporturilor verticale, sau mai precis a tratării disonanţelor. Stabilindu-se ca puncte de sprijin ale structurii polif. intervalele armonice consonante, la început numai cele perfecte apoi şi cele imperfecte — prin suprapunerea cărora odată cu creşterea numărului de voci au luat naştere acordurile*, — s-au creat multiple posibilităţi de utilizare a disonanţelor în strînsă corelaţie cu acestea. Perfecţionarea continuă a **c.** a constat pe de o parte în îmbogăţirea sonorităţii verticale-armonice şi pe de alta în sporirea severităţii tratării disonanţelor, ambele atribute atingîndu-şi apogeul în Renaştere, prin stilul lui Palestrina (Ex. 1). O a doua culminaţie a artei polif. apare în epoca barocului*, reprezentată prin stilul lui J. S. Bach. Faţă de **c.** Renaşterii, care avea un caracter vocal şi se desfăşura într-un cadru modal diatonic*, cu preponde-

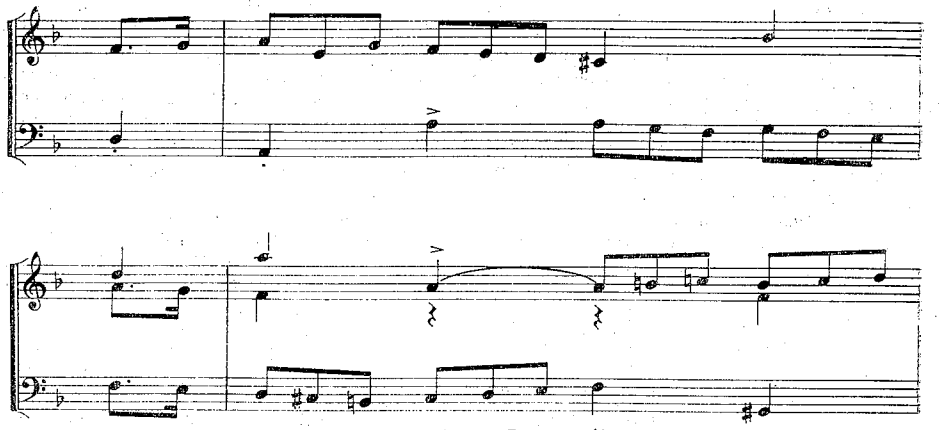
renţa factorului liniar şi cu o verticalitate intervalică, **c.** barocului are un caracter instr. şi se desfăşoară într-un cadru tonal funcţional (v. tonalitate; funcţie), iar factorul orizontal melodic este subordonat celui vertical acordic, exprimat prin basul cifrat* (Ex. 2). **C. vocal** al Renaşterii şi cel instr. al barocului reprezintă cele două tehnici care stau la baza dezvoltării **c.** stilurilor* ulterioare. Dintre acestea, clasicismul* şi romantismul*, tributare cadrului tonal funcţional, preiau mai ales moştenirea **c.** barocului, în timp ce **c.** sec. 20, eliberat de constrîngerea tonală, are afinităţi mai mult cu liniarismul* modal renascentist. Serialismul* dodecafonic descoperă noi valenţe ale **c.**, prin suprapunerea planurilor sonore după criterii proprii sistemului, făcînd abstracţie de controlul vertical armonic tradiţional. Din punct de vedere didactic, disciplina **c.**, nediferenţiată încă din cadrul general al tehnicii compoziţiei în tratatele Renaşterii (Tinctoris, Zarlino, Vicentino), este delimitată abia în sec. 18, prin separarea ei de armonie. Tratatul fundamental al disciplinei îl constituie „Gradus ad Parnassum" de J. J. Fux, apărut în 1725, în care este preconizat stilul de bază şi metoda de lucru, stilul fiind cel palestrinian, iar metoda cea a speciilor (specia I-a, notă contra notă; specia II-a, două note contra o notă; specia III-a, patru note contra o notă; specia IV-a, **c.** sincopat; specia V-a, **c.** înflorit). Tratatele următoare adoptă şi ele metoda speciilor, cu deosebirea însă că unele pornesc, ca şi Fux, de la stilul palestrinian (Bellermann, Cherubini), iar altele de la cel bachian (Richert, Jadasohn, Riemann). Disciplina **c.** tratează pe rînd **c.** la 2 voci, la 3 voci, la 4 şi la mai multe voci. Principalele ei capitole sînt: **c.** cu *cantus firmus*, **c.** cu linii melodice înflorite, **c.** imitativ şi **c.** răsturnabil*. În urma numeroaselor critici aduse aridităţii metodei speciilor pe de o parte, precum şi în baza achiziţiilor muzicologiei* contemporane privind esenţa fenomenului polif. pe de alta, în pedagogia **c.** şi-au făcut loc în ultimul timp o serie de tendinţe înnoitoare. Ele se orientează în general pe următoarele direcţii: 1) studierea separată a **c.** vocal al Renaşterii şi a **c.** instr. al barocului, ca două modalităţi tehnice diferite; 2) începerea studiului **c.** prin cel al melodiei*, principala componentă a acestuia; 3) însuşirea tratării disonanţelor pe baza funcţiei lor melodice şi armonice, cu abandonarea metodei speciilor. (L. C.)

contrapunct dublu v. **contrapunct răsturnabil.**

contrapunct răsturnabil (ranversabil), procedeu de scriitură contrapunctică* prin care frazele*



J. S. Bach - Preludiul nr. 4 în Do♯ minor, Clavecinul bine temperat, caietul I.



J. S. Bach - Fuga XIII (inversa), Arta fugii.

Contrapunct răsturnabil

melodice suprapuse sînt astfel construite încît, chiar dacă vocile **(2)** își schimbă ordinea prin răsturnarea* intervalelor*, relațiile stabilite între ele să nu contravină regulilor practicii contrapunctice. Acest procedeu este mai des întrebuințat în scriitura la 2 voci **(c.** *dublu)* și la 3 voci **(c.** *triplu)*. **C.** poate fi construit la orice interval*, dar cele mai indicate construcții, în care intervalele își păstrează prin răsturnare calitatea consonanței* sau disonanței, sînt cele la octavă*, decimă*, duodecimă*. În **c.** la 2 și 3 voci procedeul presupune ca una (sau două) voci să rămînă neschimbată(e), iar cealaltă (celelalte) să se răstoarne la octavă (decimă, duodecimă, sau oricare alt interval) în sens ascendent sau descendent (ex.).

Formula **proporțiilor răsturnării intervalelor** în contrapunctul răsturnabil la *decimă:*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Formula **proporțiilor răsturnării intervalelor** în contrapunctul răsturnabil la *duodecimă;*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

(M. M.)

contrapunct triplu v. **contrapunct răsturnabil.**

contrasubiect, fragment melodic ce reprezintă o contrapunctare (v. contrapunct) a temei* în fugă* și care, cu excepția expunerii, neacompaniate, a temei la prima intrare **(1),** este concomitent cu tema. V. *subiect; răspuns.* (G. F.)

contratenor, vocea **(2)** a 3-a care se unește cu tenorul **(3)** și *discantus* (v. discant **(1, 1, 2)),** desfășurîndu-se în cadrul aceluiași ambitus **(1)** cu vocea tenorului. Servește acestuia de complement și de întărire a sonorității. **C.** se întîlnește prima dată în sec. 14, în compoziții de Philippe de Vitry și apoi în operele lui G. de Machaut, păstrîndu-se pînă la sfîrșitul sec.15. Odată cu dezvoltarea noii școli polifonice* la 4 voci, termenul se conservă dar își pierde aplicabilitatea. În realitate **c.** reprezintă două categorii: **c.-** *bassus** și **c.-***altus**. Cu timpul termenul **c.** a dispărut, rămînînd numai specificarea vocilor de *bassus* și *altus*. De la acest *altus* se explică folosirea modernă a termenului *alto**. V. *falsetist* **(1, 2).** (M. M.)

contratimp (< *contra* + timp), înlocuirea repetată prin pauze* a timpilor **(1, 2)** accentuați sau a părților accentuate de timp (ex.) **C.** antrenează astfel o deplasare a accentelor metrice (v. metru **(1)).** V. *accent* **(III, 1, 3)** ; *ritm.* (A. M.)

contrebasse de viole (cuv. fr.) v. **viola contrabasso.**

contredans (cuv. fr.) v. **contradans.**

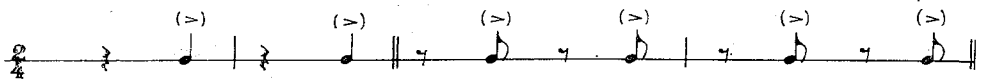
cool (cuv. engl. „rece") v. **jazz; progressive jazz.**

coperto (cuv. it. „acoperit"), indicație tehnică pentru înăbușirea sunetului de timpan*, prin acoperirea suprafeței de piele cu o stofă. Sin: *timpano.* **c.** sau *timpani coperti.*

copla v. **fandango.**

copula (cuv. lat.), discant **(1, 1)** de tip melismatic* care îmbogățește penultima notă a *cantus planus**-ului (aflat la tenor **(3)).** Accepțiunea termenului s-a lărgit, desemnînd orice discant cu înfloriturl, pe una sau mai multe note. (I. S.)

cor (< gr. χορός, *horos;* lat. *chorus** — v. și *chorea;* fr. *choeur;* engl. *chorus;* germ. *Chor;* ital. *coro)* **1.** Ansamblu de cîntăreți împărțiți în mai multe grupe după ambitusul și registrul **(1)** vocilor **(1).** Dacă **c.** cuprinde numai voci feminine, numai de copii sau numai bărbătești, se numește **c.** *pe voci egale,* iar dacă el cuprinde atît voci de un fel cît și de un altul, **c.** mixt. Dacă **c.** este fără acomp. instr. poartă denumirea **c.** *a capella** **2.** Piesă muzicală scrisă pentru un astfel de ansamblu. În multe țări există străvechiul obicei pop. de a cînta în **c.** pe aceeași melodie la unison*, în octave*, cvinte*, cvarte* sau terțe*, conform registrului convenabil fiecărei voci, fie în sistem de burdon **(1),** în canon **(4),** eterofonic (v. eterofonie) sau rudimentar arm. Din cele mai vechi timpuri însă, practica corală este semnalată la unele popoare ca element indispensabil al fastului la curte sau religios. Astfel se întîmplă în antic. la egipteni, la babilonieni și mai ales la evrei, unde era obișnuit cîntul coral responsarial* și antifonic (v. antifonie). În Grecia antică se dezvoltă o lirică corală în decursul sec. 7—6 î.e.n., legată de existența „unuinilor de cîntăreți și dansatori". Acestea executau în special ode **(1)** în care proslăveau faptele zeilor sau pe cele ale unor personalități de seamă ale timpului. Cîntul era indisolubil legat de cuvînt și gest, fapt întărit apoi de rolul foarte important pe care l-a jucat **c.** în tragedie* și comediile perioadei clasice. Evoluînd în porțiunea rotundă din fața primului rînd de bănci al amfiteatrelor, denumită „orchestră", **c.** (12—14 membri) comenta prin cînt și mișcări de dans faptele și ideile ce se desprindeau din piesă (ceea ce explică și etimologia cuvîntului **c. (1)).** În Imperiul Roman mari ansambluri corale erau prezente la spectacolele din circuri și teatre. Apoi practica corală trece și în serviciul cultului creștin. Pînă în sec. 10 (e. n.) în bis. catolică **c.** cînta la unison. Treptat



Contratimp

apar însă formele cele mai simple de polifonie*, organum*-ul, conductus*-ul, urmînd ca mai tîrziu motetul* (sec. 13) și misa* (sec. 14) să se impună ca forme polif. din ce în ce mai complexe ca scriitură și număr de voci. Mînăstirile, catedralele sau capelele întreținute de marii seniori reprezentau adevăratele școli muzicale din care tinerii ieșeau antrenați în egală măsură în calitate de cîntăreți, coriști și compozitori, gata oricînd să strălucească în arta improvizației*. Formațiile erau restrînse, reunind doar 2—3 cîntăreți la o singură voce. Abia în sec. 15, c. mari (cum ar fi la *Capella Sixtina* din Roma) ajung la 30 de membri (bărbați și copii). De pe la sfîrșitul sec. 14, odată cu zorii Renașterii* *(Ars Nova*)* încep să se dezvolte și genurile vocale laice, balada **(I)**, caccia*, rondeau*-ul, chanson*-ul, madrigalul*. Se încetățenește treptat scriitura la 4 voci. În sec. 15 muzicienii flamanzi Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin Desprez făuresc un complex meșteșug al compoziției polif., bazat pe felurite procedee imitative ce se țes între un număr foarte divers de voci. Misa și motetul se eliberează tot mai mult de tirania cîntului obligat *(cantus firmus*)*. Sec. 16 aduce o împlinire a stilului vocal, suplețea, cantabilitatea, expresivitatea muzicii madrigalești fiind modelate după sensul versurilor (Palestrina, Lassus, Marenzio, Monteverdi, Banchieri, Gesualdo, Morley). Scriitura pe 4—5 voci predomină, stilul omofon* apărînd din ce în ce mai frecvent ca o tendință spre claritatea expresiei, spre monodia **(2)** acompaniată. Mărimea ansamblurilor vocale rămîne redusă, amploarea sonoră nefiind dată decît de prezența în unele mari catedrale (San Marco-Veneția) a 2 sau chiar 3 coruri cîntînd antifonic. În sec. 17—18, largi desfășurări corale, adevărate sinteze ale unui stil polif.- arm., își fac loc în opere, dar mai ales în orat. (Bach, Händel). Sfîrșitul sec. 17, care marchează laicizarea vieții muzicale, aduce și emanciparea mișcării corale. Pe la 1770, cînd în Europa și America se generalizează concertele **(1)** prin subscripție, tot mai multe societăți corale, alcătuite în mare măsură din amatori*, își aduc contribuția la aceste concerte publice. Pe la 1800, o societate corală putea cuprinde aproximativ 100 de membri (inclusiv femei, nu de mult admise la asemenea manifestări). Sec. 19 este sec. marilor c., acum ajungîndu-se adesea la ansambluri cuprinzînd între 200 și 800 membri. C. se alătură ansamblului orch. în simf. (Beethoven, Liszt, Mahler), creînd ample fresce sonore. Muzicienii romantici se adresează însă și amatorilor, scriind miniaturi corale sau diverse c. pe voci egale. ■ Sfîrșitul sec. 19 și începutul sec. 20 trezesc și în țara noastră un interes deosebit pentru muzica corală, atît cea laică cît și cea bis. Se înființează mari asambluri, cu o foarte bună pregătire: „Corul Mitropolitan" din Iași (1876) condus de Musicescu, „Reuniunea română de cîntări și muzică" din Lugoj (1869) condusă, din 1888, de Vidu, „Reuniunea română de muzică și cîntări" din Sibiu (1878) condusă de Dima și „Reuniunea de muzică și cîntări" tot din Sibiu (1881) condusă de Johann Leopold Bélla, societatea corală „Carmen" din București (1901) condusă de D. G. Kiriac, precum și multe alte c. în diverse orașe și sate; prin repertoriul abordat și promovat, ca și prin turneele pe care le vor realiza în toată țara ele vor contribui enorm la stimularea creației naționale, în bună măsură inspirată și bazată pe folc., precum și la răspîndirea și susținerea ideilor patriotice. Sec. 20 înseamnă prezența în lume a celor mai variate tipuri de ansambluri corale, apte de a interpreta atît operele veacurilor trecute cît și muzica contemporană. Scriitura corală a suferit însă înnoiri substanțiale. Concepții noi ce vin să înlăture vechea încadrare a partiturii corale pe clasicele voci s., a., t., b. aduc și efecte noi, lărgind incomparabil gama coloristică, împingînd posibilitățile de expresie ale vocilor pînă la granița dintre cînt, vorbire sau șoptire. **2.** Grupul de 2 corzi la unison al lautei*, corzile acționate de aceeași clapă* la pian*, tuburile unui registru **(II, 1, 2)** mixt al orgii* acționate de aceeași clapă. **3.** În Renaștere, un grup de instr. de coarde sau suflători din aceeași familie, dar de talii diferite. (O. B.).

coral (< lat. *cantus choralis* „cîntare corală"; gr. *choros* „cor") **1.** Cîntare corală a cărei structură este determinată de corespondența muzicii cu versul. **2.** Gen al muzicii religioase vest-europ. caracterizat printr-o atmosferă de meditație, liniște și reculegere. Determinant pentru conturarea unui c. este ritmul*, foarte puțin variat, bazat pe valori* de note* egale și lungi. De asemenea, linia melodică este foarte simplă. C. este interpretat de obicei de coruri **(1)** mixte. În ev. med. c. era cîntat la unison* în bis. catolice și polifonic* de către protestanți. Odată cu Reforma lui Martin Luther, sec. 16, c. a căpătat o importanță deosebită. Cunoscător și iubitor de muzică, Martin Luther și-a dat seama de importanța muzicii pentru educarea poporului în practica de cult. De aceea el a cules melodii profane și le-a adaptat la textele bis. C. a cunoscut o largă răspîndire în muzica lui J. S. Bach, care l-a prelucrat și l-a folosit în compozițiile sale (imnuri*, fugi*, mise*, psalmi* etc.). Sînt renumite și foarte numeroase c. prelucrate (armonizate) de J. S. Bach pentru cor și care apar în cantatele*, motetele*, magnificatul* și pasiunile* compuse de el. Iată cîteva titluri: „Auf, mein Herz, des Herren Tag", „Es reifet Euch ein schreckliches Ende", „Komm, du süsse Todesstunde". C. a pătruns și în muzica instr. fiind adeseori temă* pentru realizarea unor variațiuni* (J. Brahms în *Simf. nr. 4*, partea a IV-a, realizează 32 de variațiuni polif. pe baza c. „Nach Dir, Herr"

din *Cantata nr. 150* de J. S. Bach). **C.** stînd la baza altor forme* şi genuri **(1, 2)** muzicale cunoscute a format noi forme şi genuri cum sînt: cantata-c., fantezia-c., fuga-c., preludiul-c. (v. preludiu **(1)**; **c.** *variat)* etc. În muzica simf. contemporană **c.** este folosit adesea fără nici o legătură cu textele religioase, fiind preferat pentru redarea unei atmosfere de meditaţie, sobre, profunde, liniştite. Asemenea lucrări sînt *Simf. nr. 9* (partea a II-a) de Dvořák, *Simfonia nr. 15* (partea a II-a) de Şostakovici. În muzica românească, **c.** apare cu precădere în muzica simf. a lui W. Berger *(Simfonia nr. 4,* partea a IV-a; *Simfonia nr. 11,* partea a II-a). (M. M.)

corală, formaţie vocală (feminină, masculină sau mixtă), cu număr variabil de membri. În forme instituţionalizate, **c.** este, în unele ţări, o formaţie de mari proporţii. Execuţia **c.** poate fi exclusiv *a cappella** sau cu acomp. instr. V. *cor* **(1)**. (I. R.).

coral variat, variaţiuni pe o temă* de coral **(2)** ce comporta, în general, tot atîtea variaţiuni* cîte strofe are coralul. Provine din *Choralbearbeitung* (germ.), în care melodia de coral este amplificată şi ornamentată (v. ornamentare). Cu timpul, melodia de coral devine un *cantus firmus** pe care se sprijină un c. punct strict sau liber (uneori sînt folosite şi instr.). S-au diferenţiat: a) *coral figurat* (v. figuraţie); b) *coral canon**, un coral figurat cu dezvoltarea canonică; c) *coral fugat* (fugato) sau *motet-*coral* (coralul este ori subiect al fugii*, ori un *cantus firmus* peste care se suprapune o fugă); d) *cantată*-coral;* e) *fantezie*-coral* (melodia de coral este tratată în stil improvizatoric); f) *partita*-coral;* g) *preludiu-coral* (v. preludiu **(1)**) (ex. J. S. Bach, *Orgelbüchlein,* cuprinde 4 *partile-coral*).

cor anglais (cuv. fr. şi engl.) v. **corn englez.**

corăbeasca (corobasca), joc* popular românesc, de bărbaţi sau mixt, răspîndit în nordul Moldovei. Se execută în formaţie de „ceată în cerc" (monom). Are ritm binar* şi o mişcare moderată cu paşi bătuţi în contratimp* şi sărituri pe ambele picioare. Figurile se execută la comandă.

corăbiereasca v. **corăgheşte.**

corăgheşte (corăgeasca, corăbiereasca), joc* popular românesc, de bărbaţi sau mixt, răspîndit în Moldova centrală (jud. Bacău, Neamţ). Este varianta moldovenească a brîului* carpatic şi se joacă în formaţie de semicerc cu braţele pe umeri. Are ritm* sincopat* cu motive* de trei măsuri şi mai multe variante **(1, 1)** melodice. Mişcarea este deosebit de viguroasă cu figuri de virtuozitate jucate pe loc alternînd cu ocoliri (line) ale spaţiului de joc în direcţia inversă rotirii acelor de ceasornic, executate la comandă.

corceşa v. **învîrtita.**

corda (cuv. it. „coardă"; fr. *corde)* **1.** În muzica pentru pian, prin indicaţia *una* **c.** („o coardă") se cere utilizarea pedalei* stîngi (de surdină*) care determină ca acţiunea ciocănelelor să se producă, printr-o dislocare, asupra unei singure coarde în loc de trei; *due corde* („două coarde"), rar utilizată, indică apăsarea pe jumătate a aceleiaşi pedale, determinînd lovirea a cîte două coarde. Revenirea la normal se indică prin *tre corde** sau *tutte le corde.* **2.** În partida* instr. cu coarde, *una* **c.** indică executarea unui pasaj pe o singură coardă, spre a se obţine o maximă omogenitate a sunetelor. V. *sul* (şi *sulla); poziţie* **(2)**.

cordar, accesoriu al instrumentelor cu coarde. Aşezat la baza instr., deasupra cutiei de rezonanţă*, **c.** fixează capetele coardelor*. La capătul opus, cuiele prind celelalte capete, avînd rolul mobil al variaţiei de tensiune, de acordaj **(2)**. V. *violină*. (G. M.)

cor de bassette (cuv. fr.) v. **corno di bassetto.**

cor de chasse (cuv. fr.) v. **corno da caccia.**

cor de poste (cuv. fr.) v. **corno di postiglione.**

cor d'harmonia (cuv. fr. „corn de armonie") v. **corn.**

cordofone, instrumenta v. **instrumente (1).**

coregrafie (< fr. *chorégraphie,* din gr. *chorea* „dans" + *graphein* „a scrie") **1.** Sistem de notare a dansului. Începuturile notării dansurilor se situează în sec. 16 din nevoia de a păstra şi transmite concepţia iniţială. Sisteme imperfecte de notare au fost alcătuite de Fabrizio Caroso da Sermoneta *(Ballarino,* 1581). Thoinot Arbeau *(Orchésographie,* 1588, tratat în formă dialogată despre istoria şi natura dansului, cu descrieri ale diverselor dansuri de epocă), Cesare Negri *(Nuove inventione di Balli,* 1604). În 1704, într-o *Culegere de dansuri* sînt descrise unele dansuri din repertoriul Operei din Paris. În 1852, Arthur Saint-Léon publică *Sténochorégraphie,* cu un sistem de notare paralel cu cel muzical, adoptat în 1891 de către Stepanov din Petersburg (în care au fost scrise, apoi, baletele lui Petipa). Metoda modernă, *Labanotation,* alcătuită din simboluri abstracte, aparţine lui Rudolf von Laban (1879—1958). Nici unul (mai sînt şi altele) nu este însă pe de-a-ntregul satisfăcător. După apariţia cinematografului, a videoînregistrării se uzitează astfel de mijloace care nu sînt, desigur, cuprinse în sfera **c.**, dar suplinesc funcţia acestuia. **2.** Arta de a compune paşi de dans, dansuri teatrale şi, în genere, balete*. Acest al doilea sens al termenului este cel mai răspîndit şi desemnează, actualmente, crearea oricărui fel de dans, a spectacolului de balet sau a părţilor dansante dintr-un spectacol oarecare. Pentru a evita confuzia de termeni, Serge Lifar propune pentru coregraf denumirea de *choréauteur.* Orice **c.** se sprijină pe o ţesătură muzicală sau cel puţin ritmică (dansurile fără muzică sînt foarte rare). **C.** se realizează de regulă prin conlucrare cu un compozitor sau, mai

nou, prin recurgere la muzici deja compuse (unele fără destinație dansantă). Marile personalități ale dansului au fost dublate, adesea, de coregrafi, unii fiind, totodată, teoreticieni de seamă ai c. Jean-Georges Noverre (1727—1810) a preparat, prin baletele (circa 100) și scrierile sale *(Scrisori despre dans și balete,* 1759), terenul pentru apariția baletului modern, inițiind „baletul de acțiune" în care a excelat Salvatore Viganò (1769—1821), pentru care Beethoven a compus *Creaturile lui Prometeu* (1801). Evoluția artei c. este organic legată de cea a baletului și, desigur, a muzicii. Au scris balete Mozart, Gluck, Delibes, Ceaikovski, Glazunov, Stravinski, Poulenc, Satie, Milhaud, Auric, Prokofiev, Copland, Haciaturian ș.a. ■ În România, coregrafii s-au afirmat dintre dansatori, creînd o direcție marcată prin însușirea limbajului clasic (prin Anton Romanowski), fecundat de sugestii ale pașilor dansurilor pop. (prin Floria Capsali). Activitatea pedagogică, interpretativă și de creație a fost strîns împletită, impunîndu-se personalități ca Oleg Danovski, Tilde Urseanu, Béla Balogh ș.a. (P. C.)

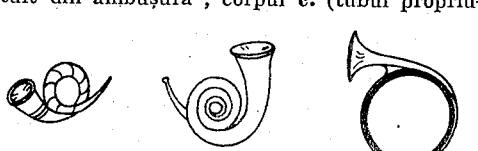
corepetitor, pianist acompaniator care ajută soliștii* — în orele de studiu — la însușirea pieselor de repertoriu. Pe lîngă un dezvoltat simț al stilurilor*, c. trebuie să dispună de o mare ușurință în lectura la prima vedere a partiturilor. V. *acompaniament.* (I. R.)

coriamb (< gr. κορεῖος, „troheu" + iamb*) (în prozodia greco-latină), picior **(1)** format din două silabe scurte încadrate de două lungi: — ∪ ∪ —. (A. M.)

corifeu (< gr. κορυφαῖος, *koriphaios,* „conducător"), conducătorul corului în teatrul antic grecesc. V.: *cor; tragedie.* (A. M.)

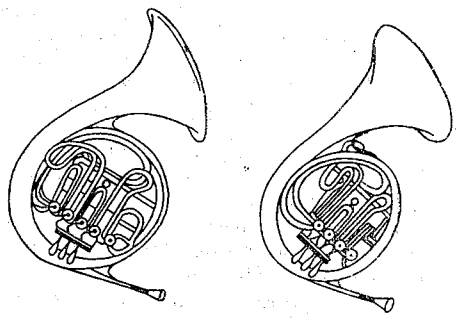
cori spezzati (cuv. it., „coruri despărțite") v. **antifonie.**

corn (fr. *cor;* germ. *Horn;* it. *corno;* sp. *trompa),* instrument de suflat din alamă, alcătuit din ambușură*, corpul c. (tubul propriu-



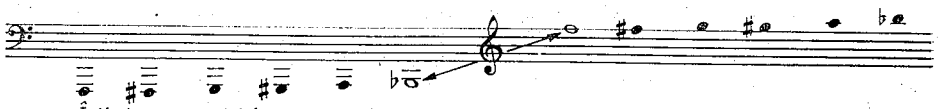
Cornul natural (în diferite epoci)

zis) la care sînt atașate 3—4 ventile* și pavilionul*. Întinderea reală a c. este: *Si bemol*$_1$ —*fa*^{2} (ex. 1). Se notează în cheia* *sol* cu o cvintă* mai sus decît ceea ce se aude real, iar în cheia *fa* cu o cvartă* mai jos decît ceea ce se aude real. Există c. acordați în *fa, mi bemol* sau în *si bemol.* C. actual este atît în *fa* cît și în *mi bemol,* datorită celui de al patrulea ventil care poate urca acordajul **(1)** cu o cvartă. Acest tip este denumit c. *dublu* și este cel mai frecvent folosit. Există și c. *triplu* care poate fi acordat în *fa,* în *si bemol* și în *mi bemol,* printr-un al



Cornul cu ventile

cincilea ventil. În orch. simf. sînt folosiți de obicei patru c. *dubli,* grupați 1—3 și 2—4, primii cîntînd în registrul **(1)** acut, iar ceilalți în cel grav. În partitură* se notează pe două portative* plasate între partida* de suflători* de lemn și partida celorlalte alămuri. Prin sonoritatea sa dulce c. face și timbral trecerea (legătura) între cele două compartimente ale instr. de suflat, lemne și alămuri. Intensitatea* sunetelor c. poate fi variată; redusă, prin aplicarea surdinei* sau prin introducerea mîinii drepte în pavilion *(bouché* **(2)**); o intensitate* mai puternică se obține, dimpotrivă, prin întoarcerea instr. cu pavilionul în sus. Pînă în sec. 19 se folosea c. *natural.* (germ. *Naturhorn, Waldhorn;* fr. *cor d'harmonie,* „c. de armonie"), un instr. fără orificii și clape (v. și *corno de caccia; corno di postiglione),* ale cărui sunete — rotunde, catifelate — se obțineau numai pe scara armonicelor* naturale (pînă la armonicul 16). Principala dificultate a c. natural era alegerea instr. în funcție de tonalitatea **(2)** de bază și schimbarea efectivă a acestuia în timpul execuției (acordajele **(1)** cele mai frecvente fiind în *do, si, si bemol, la, la bemol, sol, fa diez, fa, mi, mi bemol* pentru țesăturile înalte și medii, în *re, re bemol, do, si, si bemol* și *la* pentru cele grave), dificultate parțial remediabilă odinioară prin adăugarea *tuburilor de schimb**. La 1815, Stölzel inventează c. cromatic cu două pistoane* (ventile); apoi se trece



Întinderea cornului (sunete reale)

Întinderea cornului

la cornul cu 3 pistoane care este adoptat astfel în orch., dînd o mai largă posibilitate de folosinţă a **c.**, cu noi şi variate efecte expresive şi desfăşurări tehnice. **C.** îşi păstrează totuşi principala funcţie de tranziţie pînă în epoca lui Debussy (excepţii face muzica lui Wagner). Cariera solistică a **c.** este destul de lungă (în concerte şi piese de cameră de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Strauss, Poulenc, Hindemith), dar abia în sec. 20 **c.** capătă întrebuinţări solistice care îl aşază alături de tehnica de virtuozitate a trp. Influenţa jazzului*, care pătrunde în muzica simf. mai ales prin muzica lui Stravinski, se face simţită şi în partiturile dedicate **c.**, care nu-şi pierde însă nici nota romantică. Lucrări de Weber, Rossini, Wagner, Bruckner, Brahms, Ceaikovski, R. Strauss, Mahler, Schönberg, Respighi, Casella, Stravinski integrează solo*-uri de **c.** caracteristice, cu motive* şi teme* pregnante. Din literatura concertantă românească contemporană se pot cita concertele pentru **c.** şi orch. de Iuliu Mureşianu şi Leib Nachmann. (M. M.)

cornmausa (cuv. it.) v. **cimpoi.**

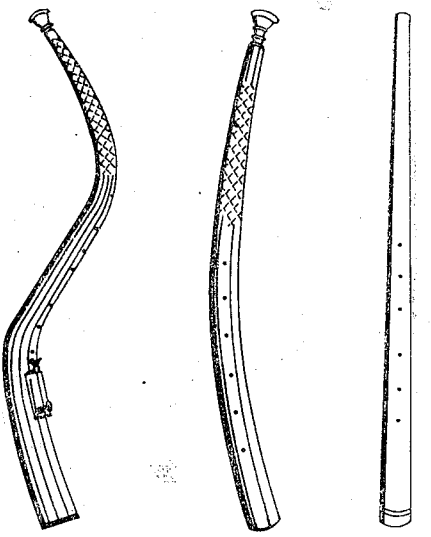
cornamuto torto v. **cromorna.**

corn cu clape (it. *cornetto a chiavi;* germ. *Klappenhorn;* engl. *key bugle, kent horn*), instrument de suflat din sec. 18 cu posibilităţi cromatice datorită perforării corpului în locuri potrivite, acoperite cu clape*. Lipsit de noblețea timbrului metalic, **c.** a fost definitiv înlăturat odată cu apariţia sistemului de ventile* (v. corn). (W. D.)

corn englez (it. *corno inglese;* fr. şi engl. *cor anglais;* germ. *englisch Horn*), instrument de suflat din lemn, cu ancie* dublă (denumit astfel din cauza acceptării greşite a cuv. fr. *anglais* în locul folosirii corecte a cuv. *anglé*, „în formă de unghi, curbat"). Face parte din familia oboiului*, dar este mai mare, are pavilionul* în formă de pară şi un tub metalic curbat care uneşte ancia cu corpul instr. Are un ambitus **(1)** real de la *mi* din octava* mică pînă la *si bemol* din octava a doua ; sună cu o cvintă* perfectă mai jos ca ob., are o sonoritate mai plină şi un timbru* catifelat, puţin nazal. În orch. simf. se utilizează de obicei un singur **c.** (A. P.).

cornet (< it. *cornetto;* fr. *cornet à bouquin;* germ. *Zink*), instrument aerofon cu ambuşură*, cunoscut din sec. 13. Confecţionat din lemn îmbrăcat cu piele, în mai multe forme şi mărimi, **c.** avea diferite denumiri : **c.** *mic* (it. *cornettino;* germ. *kleiner Zink*) cu extinderea între re^1—re^3 ; **c.** *drept* (it. *cornetto diritto;* germ. *grader Zink*) ; **c.** *mut* (it. *cornetto muto* germ. *stiller Zink*) ; **c.** *strîmb* (it. *cornetto curvo* ; germ. *krummer Zink*) cu extinderea între *la*—la^2 şi **c.** *bas* (it. *cornetto torto, cornone;* germ. *Basszink)* cu extinderea între *re*—re^2. Strămoşi ai trp., aceste instr. au jucat un rol important în muzica instr. a sec. 15—17. (W. D.)

cornet à bouquin (cuv. fr.) v. **cornet.**



Tipuri de cornet

cornet à piston (presc. **piston**) (cuv. fr. [cornet a pistõ] ; it. *cornetto* ; germ. *Kornett*), instrument de suflat din alamă (asemănător trompetei*), al cărui diapazon **(3)** este mai acut decît al acesteia. A evoluat din vechiul corn de poştă (v. *corno di postiglione*), căruia i s-a adaptat mecanismul pistoanelor*. Este acordat **(1)** în *si bemol* (mai rar în *la* şi în *do*). Prin supleţea sunetului său, apt în redarea pasajelor melodice, **c.** a devenit instr. solistic în orch. de muzică uşoară* şi de jazz*. A fost utilizat totuşi şi în unele pagini simf. (Rossini, Meyerbeer, Wagner, Bizet, Gounod), fără a fi fost uitaţi nici de moderni (Hindemith, Bartók, Stravinski, Enescu). În partiturile* simf., sînt prevăzute uneori, alături de 2 trp., 2 **c.** (D. P.)

cornetta segnale (cuv. it.) v. **corno signale.**

cornettino v. **cornet.**

cornetto v. **cornet.**

cornetto a chiavi v. **corn cu clape.**

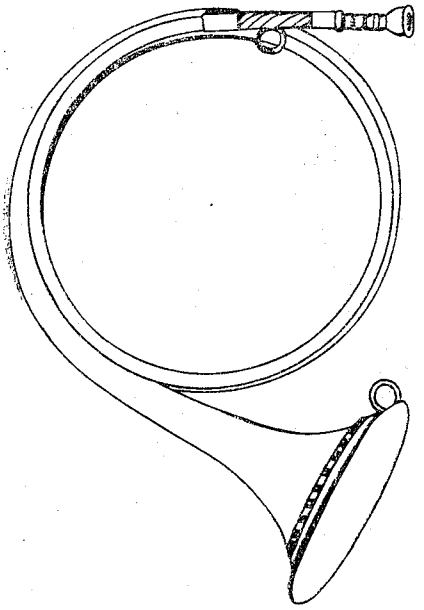
cornetto curvo v. **cornet.**

cornetto diritto v. **cornet.**

cornetto muto v. **cornet.**

cornetto torto v. **cornet.**

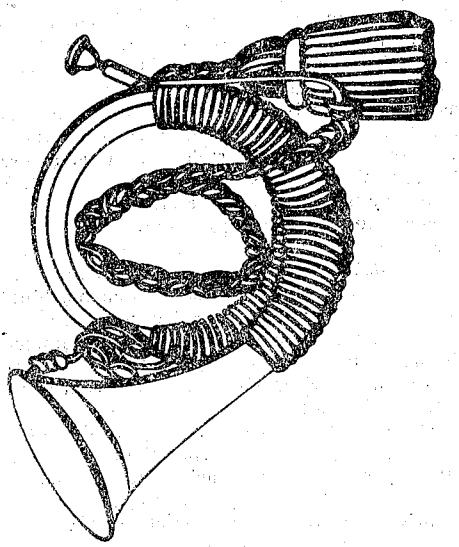
corno da caccia (cuv. it. /corno da caʃia/, „corn de vînătoare" ; fr. *cor de chasse* ; germ. *Jagdhorn* ; engl. *hunters horn*), instrument de suflat din alamă de emisie naturală* din sec. 16—18 ; de formă conică, prevăzut cu ambuşură, **c.** înconjura pieptul instrumentistului. Acordat **(1)** iniţial în *re*, mai tîrziu şi în *do* şi *si bemol*, emitea sunetele armonice* între 2—7. V. *corn.* (W. D.)



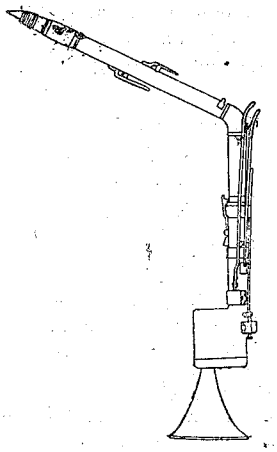
Corno da caccia

corno di bassetto (cuv. it.; fr. *cor de bassette*; germ. *Bassethorn*), instrument de suflat din sec. 18, cu corpul în formă de unghi drept, cu anche* simplă, acordat în *fa* sau *mi bemol*, cu extinderea între *Fa (Mi bemol)* — do^3 *(si bemol* 2). Partida **(2)** era notată în cheia* *fa* sau *sol*, după necesitate. Datorită sunetului său de caracter solemn, a fost des utilizat de maeștri ai epocii (Mozart, *Recviem*, *Flautul fermecat*; L. van Beethoven, Muzica la *Prometeu* etc.). Se mai întrebuințează în mod excepțional și în zilele noastre (C. Saint-Saëns, *Henric VIII*; R. Strauss, *Elekra* etc.). Este înrudit cu cl., de care este adesea înlocuit. (W. D.)

corno di postiglione (cuv. it./ — postiλλone/, „corn de poștalion"; fr. *cor de poste*; germ. *Posthorn*), instrument de suflat de metal cu ambușură*, de emisie naturală*, cu un corp



Corno di postiglione



Corno di bassetto

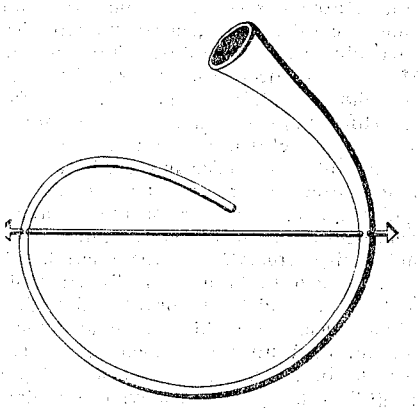
de formă conică de dimensiuni relativ reduse, utilizat în sec. 17—18 pentru semnalizare. Acordat **(1)** în *si bemol*, *do* sau *mi bemol*, c. emitea sunetele armonice* între 2—7, de un timbru* plăcut, catifelat. A fost înlăturat odată cu apariția cornului* cu sistem de ventile*. (W. D.)

corno inglese (cuv. it. /ingleze/) v. **corn englez.**

cornone v. **cornet.**

corno signale (cuv. it. /siñale/ „corn de semnalizare"; fr. *clairon*; germ. *Signalhorn*; engl. *duty-bugle*), instr. cu ambușură* cu emisie naturală* din sec. 17—19. C., cu un corp de formă conică, acordat **(1)** în *si bemol*, emitea sunetele armonice* între 2—7. Astăzi este utilizat sub forma trompetelor de semnalizare în cavalerie, de către pionieri etc. Sin. *cornetta segnale*. Sin. *goarnă*. (W. D.)

cornu (cuv. lat.), instrument aerofon cu ambușură*, de emisie naturală, utilizat în armata romană, în spectacolele de circ, la festivități etc. De formă încovoiată, c. era construit



Cornu

dintr-o singură piesă. Era așezat pe spatele instrumentistului astfel ca, în timpul utilizării instr., pavilionul să fie deasupra capului. (W. D.)

coroană (< lat. și it. *corona*; fr. *point d'orgue*; germ. *Fermate*; engl. *pause*), denumirea semnului 𝄐 care, pus deasupra unei note* sau unei pauze*, indică prelungirea valorii* acelei note sau pauze. Se întîlnește uneori și deasupra barei (II, 3) de măsură. Echiv. it. *fermata*.

corp de balet, ansamblu (1) de balerini care nu dețin roluri solistice. În timpul baletului* academic era constituit în număr fix de femei și bărbați și servea drept cadru, simetric, pentru evoluțiile solistice. În prezent, prin c. se înțelege, uneori, totalitatea balerinilor dintr-un teatru, indiferent de ierarhia lor. (P. C.)

cotilion (< fr. *cotillon*), dans de societate dezvoltat îndeosebi în sec. 19, condus de o pereche. Era constituit dintr-o promenadă, urmată de vals*, polcă* sau mazurcă* și se cheia cu un dans general. (P. C.)

cottageorgan (cuv. engl.) v. **orgă americană.**

country dance (cuv. engl.) v. **contradans.**

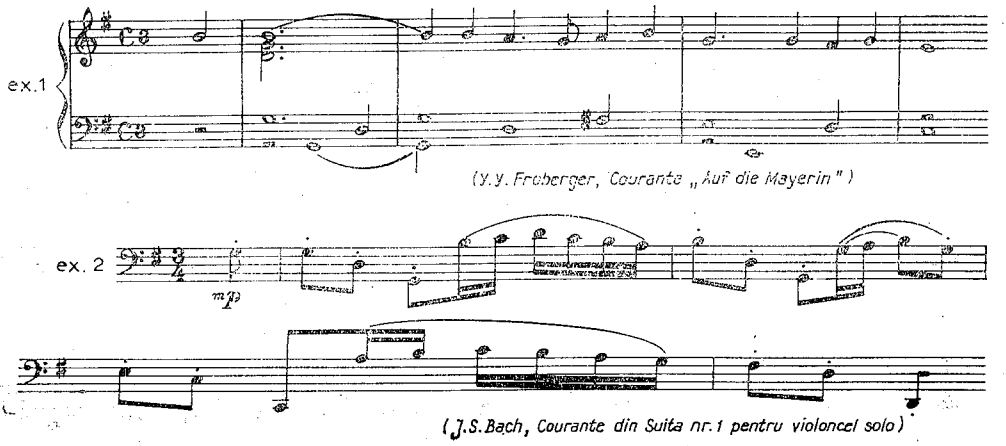
courantă (< fr. *courente*, „curgătoare"; fig. it. *corrente*), dans a cărui vechime poate fi urmărită pînă în sec. 16 (înrudit cu *saltarello** și *gagliarda**). Are măsură ternară*. A fost descris de Thoinot Arbeau *(Orchésographie*, 1588—89, reed. 1888). În sec. 17 au existat două tipuri stilizate de c.: a) *corrente* it., rapidă, în 3/4 sau 3/8, și b) c. fr., mai rafinată, în mare vogă în timpul lui Ludovic al XIV-lea, cînd a căpătat o alură mai gravă; caracteristicile acesteia sînt: tempo (2) moderat (măsură 3/2 sau 6/4, cu treceri frecvente de la o măsură la alta), instabilitate ritmică, c. punct în general liber (melodia trecînd ades de la vocile (2) superioare la cele inferioare). Către 1600, c. e întîlnită ca piesă instr. (în Italia, dar mai ales în Germania), intrînd în constituirea suitei*, unde inițial n-a avut un loc fix, tema* ei fiind adeseori doar o transformare a celei din prima piesă. Către 1650, c. ocupa în suită în special locul al doilea și era pusă în contrast cu allemanda* (Suitele lui J. S. Bach).

cow bell (cuv. engl.) v. **talangă.**

cracoviac, dans popular polonez din regiunea Cracoviei; în măsură binară*, este executat de perechi, cu lovirea unul de altul a tocurilor cizmelor cu pinteni. (P. C.)

cratimatarion, manuscris muzical ce conține cratime (1).

cratimă (BIZ.) 1. gen de cîntare, aparținînd stilului papadic*, alcătuită — în vechea muzică — din melodii executate pe silabe variate, fără semnificație, cum sînt: *to-te-to; te-ri-re;*



Courantă

te-ri-re-rem. Pentru că silabele *te-ri-rem* sînt frecvent folosite, cîntările scrise în această formă se numesc uneori tereremuri ori teretisme, de la gr. τερέτισμος *teretismos* sau τερέτισμα *teretisma*, cu înțelesul de ornamente* melodice. În acest fel sînt scrise polielee*, heruvice*, chinonice* etc. **2.** V. notație **(IV)**. (S. B. B.)

cratinian (< Cratinos, poet comic grec), (în prozodia antică) vers format din doi dimetri* coriambici (v. coriamb). (A. M.)

crăițele 1. Joc* popular din complexul călușului* în Dolj și Mehedinți. **2.** Joc pop. românesc răspîndit în Oltenia. Este o „horă **(1)** de mînă" jucată de femei. Are ritm binar* și o mișcare vioaie, cu deplasări ample prin pași alergați și ușori. (C. C.)

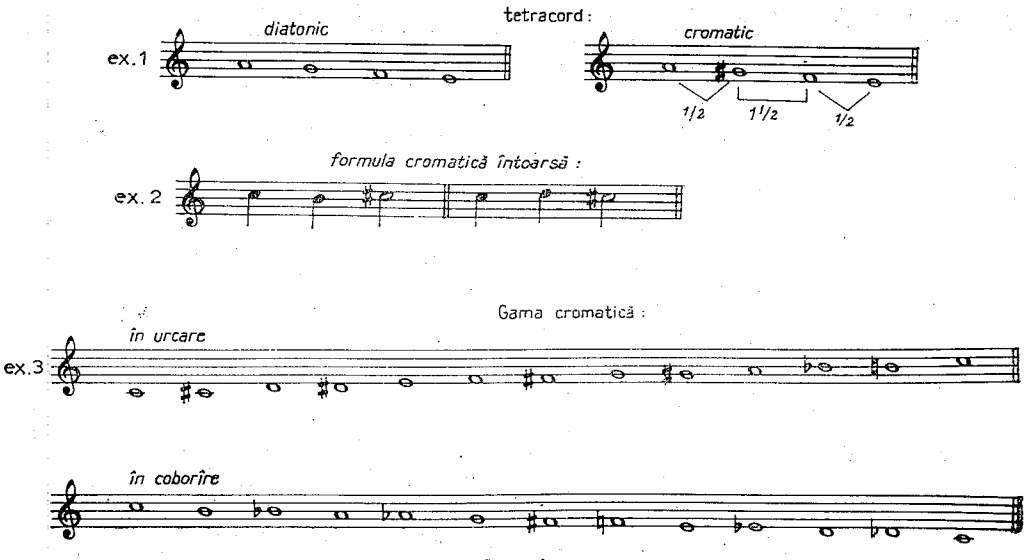
crecelle (cuv. fr.) v. **morișcă**.

Credo (cuv. lat.), parte a treia a misei*. Și-a luat numele de la primul cuvînt al propoziției intonate de solist : *Credo in unum deum*, după care urmează o tratare polifonică* complexă, repartizată la grupe corale alternative care fuzionează în fraza* finală. Între lucrările de referință : **C.** din *Misa în si minor* de J. S. Bach. (I. S.)

crescendo (cuv. it. [creʃendo] „crescînd"), indicație de nuanță prin care se cere o creștere gradată a intensității **(2)** sunetelor. Vocile **(1)**, instr. cu coarde și arcuș și cele de suflat pot realiza **c.** pe același sunet. Utilizat rar în muzica sec. 17, **c.** devine, prin școala de la Mannheim* și prin N. Jomelli, unul din importantele mijloace de sporire a expresiei muzicale. **C.** pe durate lungi este caracteristic în muzica lui Rossini și excelează în *Bolero*-ul de Ravel. Abrev. : *cresc.* Ant. : *decrescendo*.

cretic (< κρητικός *creticos*, „cretan") v. **amfimakru**.

cromatism (< gr. χρόμα *chroma* „culoare" ; fr. *chromatisme* ; germ. *Chromatik* ; it. *cromaticismo*), stare a structurii* muzicale, opusă diatoniei*, constînd în general din modificarea acesteia din urmă prin intermediul unor intervale* mai mici decît tonul*. *A. Tipologia* **c.** ■ Cea dintîi definire a **c.** aparține muzicii antice eline (v. greacă, muzică), unde unitatea de bază a structurii, tetracordul*, era modificată, mai ales în muzica instr. a Kitarei* prin *chroma* = urcarea treptei imediat inferioare pilonului superior al tetracordului și apariția, în consecință, în afara semitonului* diatonic, a unui semiton *cromatic* și a unei secunde mărite (ex. 1). Tetracordul cromatic utilizează pași mai mici decît aceia ai tretracordului diatonic, dar mai mari decît aceia ai celui enarmonic **(1)**. Avînd nu doar un rol de „colorare", **c.** elin constituia baza unuia dintre cele trei genuri **(II)**. ■ Teoria muzicii medievale a preluat **c.** în accepțiunea elină, mai ales în teoria muzicii bizantine*, care menține ideea unui tetracord cromatic. În Apus, reflexul acestei situații se recunoaște în teoria hexacordului* în care între *hexacordum molle* și *hexacordum durum* se vădește un contrast al treptelor diferit „alterate". ■ Muzicile monodice*, atît cele folc. cît și cele tradiționale ale Orientului cunosc efectele cromatizării sub imperiul mai multor factori : modificări ale tetracordurilor diatonice, diviziuni în diverse intervale — între care și unele cromatice — ale octavei* constitutive ale unui mod (ca în muzicile indiene, persane, arabe), contraste ale treptelor la scara întregului



Cromatism

sistem (ca în hexacord), oscilații apropiate ale treptelor. Au luat naștere astfel așa-numitele moduri cromatice sau neo-cromatice. O caracteristică a **c.** în cadrul monodiei o constituie comportarea sa „diatonică", în sensul că sunetele alterate nu se comportă ca niște sensibile* (sau, în cel mai bun caz, doar ca micro-sensibile), evitînd de cele mai multe ori juxtapunerea* sunetului alterat cu cel natural*, printr-o „formulă cromatică întoarsă" (Messiaen) (ex. 2). (G. F.) ■ În folclor, **c.** este rareori direct, fiind despărțit, în consesul structurii modale diatonice, de intervale mai mari. **C.** treptat de „alunecare" apare totuși în portamente* și uzează de el mai ales lăutarii*. Sînt frecvente modurile în care alterarea unui sunet este provizorie (mod cu trepte mobile), sau moduri în care **c.** apare numai în registrul **(I)** grav (ex. în mod mixolidic: *fa diez — sol-la-si-do-re-mi-fa becar)* sau numai în registrul acut (în modul acustic I: *mi becar — fa-sol-la-si-do-re-mi bemol*). Modurile în care se utilizează una-două secunde* mărite sînt considerate în muzica populară moduri cromatice (Brăiloiu) (v. *mod*). Treptele cromatizate (în principiu oricare din trepte poate fi cromatizată) dau naștere unor moduri bogat colorate, complexe, adesea unor moduri polivalente: alternare de minor* cu major*, pe aceeași finală*, sau de structuri diatonice și cromatice (ex. mixolidic urmat de eolic, pe aceeași bază prin mobilitatea treptei 3; sau eolic continuat cu eolic ce cadențează frigic sau cu locric etc.). Mobilitatea pienilor* din sistemul pentatonic dă naștere adesea „metabolei pentatonice" (Brăiloiu) „metabolei strînse" (Fischer) (v. metabolă). Mobilitatea treptelor poate reprezenta o etapă evolutivă de la pentatonie* spre hexa- sau heptatonie*, cînd sunetul cromatizat se impune prin frecvență, stabilitate și importanță funcțională. (E. C.) ■ Apariția caracterului de sensibilă al cromatizării, deci al calchierii funcției tensionale a sunetului cromatizat peste sensibila naturală, se manifestă în polifonia* medievală, unde sensibilizările așa-numitei *musica ficta** *(falsa)* transformă subtonul* majorității modurilor în *subsemitonium modi**, ceea ce a contribuit treptat la unificarea modurilor în unică structură a tonalității **(1)** major-minore. Tot această structură este aceea care stabilește deosebirea între semitonul diatonic și cel cromatic, între **c.** *pasagere* (un lanț de asemenea sunete cromatice dă naștere așa-numitului **c.** de *alunecare*-Chailley) sau *modulante*, cele din urmă de o extremă importanță în dezvoltarea armoniei **(III, 2)**. Stabilirea definitivă a *gamei** cromatice*, în care cele 12 sunete au, principial, o importanță egală, se petrece odată cu realizarea teoretică și practică a temperării* egale. Notația **(I)** europ. în uz apelează la normele alterației **(2—3)** sunetele cromatice suitoare notîndu-se, în general, cu diezi* iar cele coborîtoare cu bemoli*, ținîndu-se seama totuși ca sensibilele apărute să nu vizeze tonalități **(2)** prea îndepărtate *(la diez = si bemol; sol bemol = fa diez — ex. 3)*; becarul* poate avea, în unele situații, o funcție de alterare. ■ Cu rădăcini profunde în structura modală și necunoscînd efectele „stilului alterat" este **c.** *diatonic*. O seamă dintre caracteristicile modalului, între care structura tetracordală, fluctuația treptelor în cadrul unor limite fixe (tetracordul însuși, pilonii cvintei perfecte), intervalele primare (cvinta, cvarta) sau cele generatoare ale sistemelor primitive (terța mică, secunda mare) sînt preluate în structura **c.** *diatonic*. Geneza acestui cromatism a fost văzută în „amestecul sistemelor" modale, inclusiv între stările lor majore și minore (von der Nüll) sau între o scară diatonică și una cromatică, între diverse părți componente ale unui mod, temporar încorporate în tonalitatea de bază (Vincent), între modurile construite pe aceeași finală (Brelet). La configurarea profilului acestui **c.**, profil ce vehiculează intervalica primară amintită, contribuie anumite legi ce rezultă din mutația **(1—3)** conjunctă și disjunctă a intervalicii în modal, din evitarea semitonurilor imediat alăturate. Intervalele aparent cromatice — cele primare — sînt aceleași ca și în construcțiile diatonice. Principalul element vehiculator al intervalelor primare este „formula cromatică întoarsă" care, înlănțuită prin ea însăși, dă naștere unui mediu parțial sau total cromatic, anulîndu-se prin aceasta reperele modale tradiționale: pilonii tetracordurilor sau chiar octava (**c.** diatonic dovedindu-se, asemenea altor structuri cromatice contemporane, ca un sistem neoctaviant). Ca reper al fluxului cromatic se impune în schimb „cvinta fasciculară", între ai cărei piloni „fascicolul cromatic" urmează un drum șerpuitor, printre treptele alterate și cele nealterate. Acest drum nu este întîmplător, ci se ghidează după formula întoarsă. *B. Situația stilistică* a **c.** Orice stare cromatică exacerbată sau generalizată este considerată de către esteticile* clasice sau conservatoare ca fiind expresia unei decadențe (v. ethos). Sigur este că muzicile folclorice, cel puțin cele din spațiul europ., cunosc mai mult accidental **c.**, în schimb epocile de mare înflorire profesională, de avansată tehnicizare, fac apel frecvent la **c.** ■ Trecerea de la starea monodică la cea polif. a structurii muzicale a cromatizat (prin sensibilizare) vechile moduri, a condus la eșafodaje multiplu cromatice, ca de ex. cadența **(1)** dublu-cromatică a lui Machault sau amestecul de moduri, cu sensibilele lor caracteristice, în stilul școlii neerlandeze*; cromatizarea madrigalului* (Gesualdo) devine chiar o manieră, conformă tendințelor manierismului*. ■ În stilul armonic ce se afirmă deja în baroc* și, plenar, în clasicism*, alterarea unităților melodice sau armonice este limitată, păstrîndu-se echilibrul între diatonia predominantă și efectele alterării ce întăresc caracterul

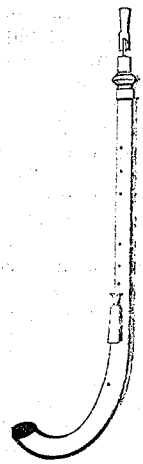
dominantic antrenînd de regulă şi dominante* intermediare. ■ Romantismul* extinde tot mai mult sfera c., dezechilibrînd raportul acestuia cu diatonia, o dublă acţiune de cromatizare manifestîndu-se pe de o parte în armonie, unde componentele acordului* sînt alterate, fără obligaţia rezolvării disonanţelor* intervenite, iar pe de alta în melodie, unde sensibilele apar peste tot; stilul „Tristan" al lui Wagner este simptomatic în acest sens. ■ Atonalismul* a preluat c. wagnerian, absolutizîndu-l şi desfiinţînd, deci, diferenţa funciară dintre c. şi diatonie. Reorganizarea spaţiului total-cromatic (dodecafonic) temperat* prin serie* confirmă tocmai egalitatea tuturor sunetelor gamei cromatice. Serializarea altor parametri* de către Messiaen şi post-serialişti reprezintă extinderea c. în toate componentele structurii. ■ Coexistenţa c. modal — în ipostaza sa de c. *diatonic* — cu serialismul* şi cu alte sisteme **(II, 5)** actuale îl situează alături de acestea în tendinţa înfăptuirii unei ordini total-cromatice. Prezent în forme incipiente în limbajul muzical al şcolilor naţionale ale sec. 19, c. diatonic a devenit o trăsătură caracteristică pentru limbajul şcolilor naţionale moderne (Janáček, Bartók, Stravinski, Enescu ş.a.) sau a muzicii contemporane orientate spre modal, constituindu-se, pentru moment, chiar într-o replică la adresa dodecafoniei. C. diatonic nu este incompatibil, aşa cum o dovedeşte ultima perioadă de creaţie a lui Stravinski sau vocabularul unora dintre compozitorii români contemporani, cu o organizare serială ori bazată pe moduri **(I, 10)** complementare sau „sintetice" (G. F.)

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)*, în: *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, 1945; acelaşi, *Despre bocetul de la Drăguş (Jud. Făgăraş)*, în: *Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială*, Buc., 1932; Fischer, E. *Beiträge zu Erforschung der chinesischen Musik* S. I. M., XII, Leipzig, 1910—1911; Bartók, B., *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935; Ciobanu, G., *Modurile cromatice în muzica populară românească*, Rev. folc., tom II, 4, 1966; acelaşi, *Les liens folkloriques musicaux des peuples sud-est de l'Europe* în: *Actes des premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, Sofia, 1970; Kroyer, Th., *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal*, în: Beiheft der IMG, 1902; Chailley, J., *Essai sur les structures mélodiques*, în: *Revue de musicologie*, vol. XLIV, Décembre 1959; Raţiu, A. şi Stroe, A., *Modurile împrospătează melodia*, în: *Muzica*, nr. 6, 1959; Holopov, I. *Observaţii asupra armoniei contemporane*, trad. din lb. rusă, în: *Probleme de muzică*, nr. 2, 1962; Jakoby, R., *Zur Frage der Akzidenten in Chorsätzen des 16. und 17. Jahrhunderts*, în: Nz f M, nr. 9/1962, Progner, H., *Hat Diatonik Zukunft?* în: *Musica*, Kassel, Heft 4, 1963; Brelet, Gisèle, *Béla Bartók*, în: Roland-Manuel, *Histoire de la musique*, Paris, vol. II, 1963; Firca, Gh., *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Buc., 1966; Kapst, E., *Zum Tonalitätsbegriff bei Bartók*, în: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók*, 1971, Budapesta, 1972.

cromette (cuv. fr.) v. **tuburi de schimb.**

cromorna (cuv. it.; fr. *cromorne;* germ. *Krummhorn)* **1.** Instrument de suflat cu ancie* dublă din sec. 16—17. Anciile erau montate într-un butoiaş cu deschizătură, care proiecta suflul spre ancii fără ca instrumentistul să le atingă cu buzele. Pe tubul încovoiat al c. erau 7—8 orificii. Instr., construit în diferite mărimi, avea un ton de un timbru* închis, cu caracter dur. Sin.: *cornamuto torto.*

2. Tuburi cilindrice (8′) ale orgilor* din sec. 18 cu sunet tare, de un timbru deschis. (W. D.)



Cromorna (1)

crotale (< it. *crotali;* engl. *crotales;* fr. *crotales;* germ. *Zymbelstern)*, talgere* mici din metal de diferite dimensiuni (de la 6—15 cm∅), a căror vechime se pierde în antichitate. Fiecare c. are un sunet precis. Berlioz, prin lucrarea sa *Romeo şi Julieta*, le-a introdus în orch. simf. Echiv. fr. *cymbales antiques.* (A. P.)

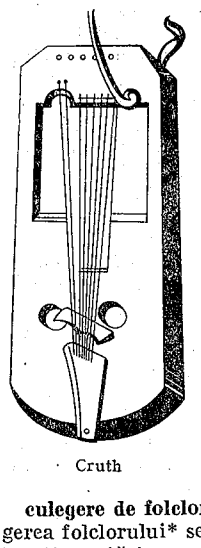
crotta v. **cruth.**

crowd v. **cruth.**

crth v. **cruth.**

crucifixus (cuv. lat.), secţiune din credo*, la rîndul său una din părţile componente ale misei*. O desăvîrşită pagină este c. din *Missa în si minor* de J. S. Bach. (I. S.)

cruth, probabil primul tip de instr. cordofon cu arcuş* apărut în Europa. De origine celtică, cunoscut din sec. 7 sub diferite denumiri *(chrotta britannica, crotta, crowd, crth, crwd etc.)*, prototipul avea trei coarde întinse peste tastieră*. Corpul de formă dreptunghiulară era prevăzut cu un fel de căluş* rudimentar şi orificii de vibraţie în formă de „f"-uri. Mai tîrziu apar şi coarde burdon **(II, 2)**, în număr de 1—2. Trecînd prin diferite forme şi denumiri *(fidula*, giga* **(2)** etc.) din c. se dezvoltă marea familie a violelor* şi a lirelor cu arcuş (v. liră). (W. D)



Cruth

crwd (cuv. engl.) v. **cruth.**

cuban rattles (cuv. engl.) v. **maracas.**

culegere de folclor. Preocupările pentru culegerea folclorului* se manifestă încă din sec. 16, în cîteva ţări europene (Franţa, Spania, Norvegia) doar sporadic, curentul de cercetare devenind însă general începînd din sec. 18. O importanţă considerabilă pentru impulsionarea c. o deţine voluminoasa colecţie, publicată în 1723, a promotorilor curentului poporanist

din Anglia, Percy Thomas și W. Scott *(Relicve din vechea poezie engleză)* ca și volumul lui Herder, apărut în 1779 *(Glasurile popoarelor în cîntece)*. În Europa răsăriteană, ideile lui Herder și c. de cîntece epice sîrbești și croate ale abatelui Albert Fortas și ale lui Karadžić au avut un puternic ecou și în România. În realitate, interesul pentru folclor s-a născut în același timp cu procesul de făurire a statelor naționale și, pe plan artistic, odată cu formarea școlilor naționale. La noi, culegerea producțiilor spirituale ale poporului este o consecință a luptei împotriva feudalismului și a mișcării naționale de eliberare de sub jugul otoman. Primele cercetări sînt realizate de corifeii Școlii latiniste și continuatorii lor (Samuil Micu, Gh. Șincai, Ion Budai-Deleanu, dr. Vasilie Pop, 1817), în scopul dovedirii latinității poporului și a limbii românești. Ei culeg date numeroase despre obiceiurile și genurile pop. (colind*, cîntec* = „hore"; bocet* și cîntec ceremonial funebru, de nuntă și de primăvară, dans, instrumente*) care confirmă originalitatea producțiilor spirituale ale românilor și continuitatea lor neîntreruptă, iar prin compararea celor cinci melodii culese de Eftimie Murgu cu melodiile sîrbești se lărgește domeniul de cercetare și la repertoriul muzical. Conștienți de valoarea documentară, națională și artistică a folc., intelectualii vremii lansează apeluri pentru culegerea lui, indicînd și sumare principii metodologice (Ch. Bariț, Titus Cerne etc.), inițiază culegeri masive de poezii pop. și, paralel, dar mult mai sumare, de melodii. În ce privește metodele de investigație, definirea conceptului de folc., scopul și domeniul de cercetare, se disting patru etape: de la sfîrșitul sec. 18, pînă în jurul anului 1848; după 1848 pînă în deceniul al doilea al secolului 20; perioada dintre cele două războaie mondiale; perioada de după al doilea război mondial. Dacă primele culegeri de literatură și muzică pop. au un scop practic imediat, sînt efectuate de amatori, fără o metodă științifică (conceptul de folc. nefiind clarificat), de unde terminologia variată și neprecisă (poezie pop., poporană sau poporală, arii naționale, cîntece sătene și orășene, arii naționale, melodii române etc.), atitudinea subiectivă în alegerea pieselor și limitarea domeniului de cercetare, preferința pentru interpreții-creatori din mediul urban, îndeosebi lăutari*, „corectarea" și însoțirea acestora cu acompaniament* de pian (pentru a le face „mai frumoase", pe gustul publicului orășean), colecțiile publicate (sau rămase în manuscris) ne dau o imagine precisă asupra repertoriului cu largă circulație, la modă, în orașele mari. Ele au o incontestabilă valoare artistică și documentară. Spre deosebire de Anton Pann și Gh. Ucenescu care își scriu melodiile în notație **(IV)** psaltică — cunoscută într-un cerc restrîns din lumea satelor și orașelor — toți ceilalți culegători de melodii pop. utilizează notația **(I)** apuseană (Rujițki, J. Andreas Wachmann, Ehrlich), la care adaugă un acompaniament de pian. După apariția colecțiilor lui Alecsandri, culegerile de cîntece pop. se înmulțesc (Miculi, A. Berdescu, D. Vulpian etc.), dar metoda rămîne încă un deziderat, deoarece, cu toate declarațiile din prefața volumelor care relevă tendința cercetătorilor de a respecta principiul obiectivității, de a nu „schimba nemică nici în melodie nici în acompaniament" (Ehrlich) sau „melodii aranjate în adevăratul lor stil și întocmai precum se execută de lăutarii români . . . "(Berdescu), autorii lor nu sînt consecvenți. T. T. Burada și D. Kiriac, „părintele științei folclorice românești" (Brăiloiu) aduc contribuții valoroase la definirea termenului de folc., prin schițarea unei metode științifice bazată pe principii moderne în ce privește: atitudinea obiectivă față de documentul folcloric, delimitarea genurilor **(I, 3)** folclorice, lărgirea domeniului de cercetare la diferite medii sociale din toate provinciile țării și cercetarea exhaustivă a tuturor genurilor legate de condițiile care le-au generat, notarea textului poetic sub melodii, înregistrarea*, pe cît posibil, a melodiilor cu aparatele vremii (fonograful Edison), neintervenția în melodica și ritmul pieselor, obligația consemnării datelor auxiliare care să explice geneza, viața reală a pieselor, numele și vîrsta interpretului, localitatea unde s-a efectuat c.. etc. La cristalizarea metodei științifice de c. și interpretare a producțiilor spirituale ale poporului au contribuit mai mulți factori: influența activității folclorice a lui D. Kiriac și O. Densusianu, continuitatea publicațiilor inițiate de Academia Română, în urma unor concursuri cu prilejul cărora, în discuțiile pentru premiere, se lămuresc și se propagă ideile călăuzitoare ale unei metode științifice, apariția primei metode de folc. muzical a lui C. Brăiloiu (București-Paris, 1931), activitatea intensă de culegere a urmașilor lui Densusianu, cea datorată lui Bartók, Brediceanu, Drăgoi ș.a., înființarea celor două Arhive de folclor*: Arhiva fonogramică de pe lîngă Ministerul cultelor și artelor condusă de G. Breazul (1927) și Arhiva de folclor, condusă de C. Brăiloiu (1928), adunarea unui material voluminos prin intermediul concursurilor Societății Compozitorilor Români (1925 și 1928), propunerea unei culegeri sistematice de pe tot întinsul țării cu ajutorul unor cadre specializate formate de Brăiloiu, la Conservatorul de Muzică din Capitală. Ultima etapă, după al doilea război, se remarcă prin perfecționarea metodei lui Kiriac și Brăiloiu și adaptarea acesteia la noile condiții de viață și la posibilitățile ample de lucru, în cadrul unui institut la care colaborează cadrele formate de Brăiloiu la care se alătură elemente noi (Institutul de Folclor din București cu o filială la Cluj). Aici principiile metodologice ale înaintașilor sînt adoptate și aplicate, în cadrul

unor colective de specialiști, după un plan sistematic de cercetare, în multe zone ale țării, cu scopul redactării unor complexe monografii zonale și tematice. La tehnica de culegere cunoscută din etapele anterioare se adaugă noi tehnici de lucru și se realizează studii valoroase, preliminare ale Marelui Corpus al folclorului românesc, ale cărui jaloane au fost fixate în urma unor discuții adîncite în cadrul Institutului de folclor, devenit mai tîrziu Institutul de etnografie și folclor apoi Centrul de cercetări etnologice și dialectologice. Numărul impresionant de melodii înregistrate cu fonograful și cu magnetofonul (după 1949), însoțite de un bogat material documentar (texte poetice, descrieri de obiceiuri, de instr., fotografii, filme) sînt o dovadă indubitabilă a bogăției inestimabile a folc. românesc și a capacității de cercetare a specialiștilor după metodele științifice moderne.

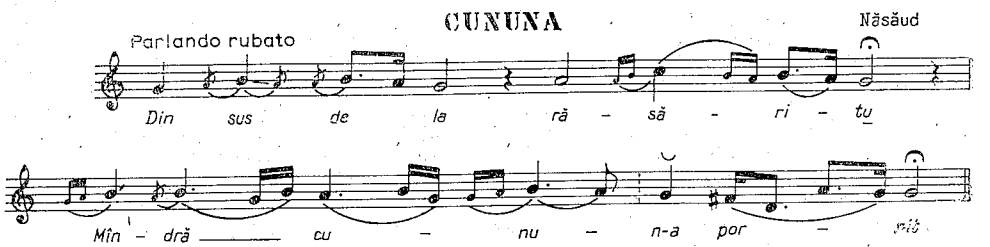
Bibliogr.: Cerne, T., *Culegerea melodiei pop.*, în: *Arta*, Iași, 1834; Bariț, Gh., *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, din 24 dec.; 29 ian., 1938; Densusianu. O., *Folclorul. Cum trebuie înțeles*, în: *Viața nouă*, Buc., 1910; Breazul, G., *Pentru muzica pop.*, în: *Ideea europeană*, Buc., 15–22 ian. 1925; Brăiloiu, C., *Esquisse d'une méthode de folclore musical*, [Paris, 1931; același, *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie)*, Paris, 1960; Stahl, H. H., *Tehnica monografiei sociologice*, Buc., 1934; Bartók, B., *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire?* Geneva, 1948; Ursu, N., *Îndreptar pentru culegerea cîntecelor pop., cu bibliogr. asupra folclorului românesc muzical*, în: *Rev. Inst. social Banat-Crișana*, 1942; Pop., M., *Cîteva observații privind cercetarea folclorului contemporan*, în: *Rev. folc.*, 4, nr. 1–2, 1959; Ciobanu, Gh., *Culegerea și publicarea folclorului muzical românesc*, în: *Rev. de etnografie și folc.*, 10, nr. 6, 1965; Comișel, Emilia, *Folclor muzical* cap.: Istoricul interesului pentru folc., Buc., 1967; Bîrlea, O., *Principiile cercetării folclorice*, în: Rev. de etnografie și folc., 11, nr. 3, 1966; același, *Metoda de cercetare a folc.*, Buc., 1969. (E. C.)

culisă (< fr. *coulisse*), partea mobilă a tubului tambonului* ce alunecă în sus și în jos pe partea fixă a tuburilor paralele ale instr. Deplasînd **c.**, prin manevrarea acesteia cu mîna dreaptă, executantul prelungește sau scurtează coloana de aer, modificînd astfel înălțimea* sunetelor. (D. P.)

cunună (sau **cîntecul cununii**), cîntec ceremonial, legat de un obicei agrar cu caracter ritual care se practică la sfîrșitul secerișului. Cîntecul se execută în grup., în timp ce muncitorii se întorc la stăpînul holdei, cu **c.** (obiect ritual confecționat din cele mai frumoase spice de grîu secerat), pe care o poartă una sau mai multe fete (sau băieți). Obiceiul s-a păstrat numai în Transilvania. Textul poetic este mitic sau descrie elementele esențiale ale obiceiului, aspecte ale relațiilor de muncă din trecut, sfîrșind cu urări de belșug și recoltă bogată. Străvechi rit de fertilitate (cu funcția de a asigura recolta bogată, de selecționare naturală a semințelor), obiceiul are semnificație socială, rituală și distractivă. Melodiile, deși variate, au cîteva trăsături comune: structuri sonore cu prioritate majore* pre- sau pentatonice* de tip major (cu picnonul* la bază) sau construite din două microstructuri (tricordie* majoră, cu salt inferior de cvartă, plus pentatonic 4; prepentatonic 1 evoluat la pentatonic 4, cu pieni*; tetracordie cu salt de cvartă inferioară; pentacord* cu substrat pentatonic sau hexacordie majoră); formă fixă, strofică alcătuită din 2 (AB), 3 (ABC) sau 4 rînduri melodice*, înrudite ($ABCC_c$, ABB_{vc}, AB Rf = Av); ritm liber, parlando rubato, sau rar, giusto (silabic (v. sistem **(II, 6)**). Obiceiul este cunoscut în multe țări europ. (la pop. slave și baltice) și extradruop. V. *Dealul Mohului*.

Bibliogr.: Ionică, I. I., *Dealul Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului*, Buc., 1943; Gennep, van A., *Manuel de folklore français contemporain, vol. I–V. Les cérémonies périodiques cycliques et sésonnières*, Paris, 1951; Schmidt, W., *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumänen Siebenbürgens*, Sibiu, 1866; Burada T., *Cîntecul cununii la poporul român din Transilvania*, în: *Convorbiri literare*, 14 1880–1881; Buhociu, O., *Die Feiertage des Sommers und Herbste in Rumänien* în: *Zeitschrift für Balkanologie*, Jahrgang VI, Heft I, Wiesbaden, 1968, p. 3–39; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Moldoveanu-Nestor, Elisabeta, *Cununa – sărbătoare a secerișului*, în: Rev. folc., tom. 9, nr. 6, 1964; Pitiș, G. I., *Obicee de aleplugarilor din Țara Oltului*, în: *Conv. lit.*, XXVI, 1892; Luingmann, W., *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein, Studien zur Geschichte der Volksbräuche*, FFC 118–189, Helsinki, 1938; Eliade, M., *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1968.

cuplet (fr., it., engl.; germ. *Couplet*) **I. 1.** În forma de rondo*, secțiunile, distincte tematic și tonal, intercalate între expunerile repetate ale refrenului*. **2.** Secțiunea întîi în forma de lied* strofică, de tip ABC (denumită și **c.**-refren), utilizată în muzica corală*, de cameră*, ușoară*. **II.** În teatrul muzical (operetă*, revistă*,



Cunună

vodevil*), denumire dată uşor piese vocale cu conţinut satiric. (C. A. B.)

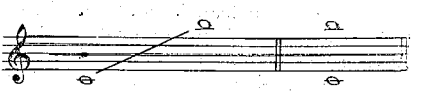
cursus v. **repercussa.**

curtal (cuv. engl.) v. **fagottino.**

cutie de rezonanţă, corpul principal al instrumentelor cu coarde pe care se fixează căluşul* şi coardele. La instr. de coarde cu claviatură* (clavecin*, pian* etc.), coardele sînt fixat în interiorul **c. C.** intensifică şi colorează sunetele produse de coarde. (G. M.)

cvartă (quartă), interval* de patru trepte* într-o gamă diatonică*. **C.** *perfectă* este **c.** care, pornind de la sunetul de bază (tonică*, finalis*), numără două tonuri* şi un semiton* diatonic (ex.: într-o gamă de *do, do-fa*). **C.** mărită rezultă din mărirea **c.** perfecte cu un semiton cromatic* (ex.: *do-fa diez;* ca interval natural*, **c.** mărită se găseşte pe treapta a IV-a a unei game majore — ex.: *fa-si* — şi, fiind alcătuită din trei tonuri, se numeşte triton*); în gama cromatică temperată* **c.** mărită este egală, prin „enarmonie", cu cvinta* micşorată. **C.** *micşorată* rezultă din micşorarea **c.** perfecte cu un semiton (ex.: *do-fa bemol*). Denumirea de **c.,** fără nici o altă specificare, se referă la **c.** perfectă. ■ În gama pitagoreică, **c.** avea valoarea de 4/3 (1,33333), valoare (raport) exprimînd sunetul produs de vibrarea unei pătrimi a coardei monocordului*. Aceeaşi valoare i-a fost atribuită şi în ev. med. şi în Renaştere* (Zarlino). În seria armonicelor* superioare, **c.** ocupă locul al treilea (după octavă* şi cvintă) cu valoarea 3/4 (inversul lungimii coardei). În sistemul temperat, **c.** are valoarea 1,343 (în nr. zecimale) sau 5000 (în cenţi*). ■ Fiind primul dintre intervale, ce rezultă din răsturnarea* altui interval la octavă*, respectiv din aceea a cvintei*, **c.** are o situaţie specială, atît în ceea ce priveşte implicarea sa în constituirea sistemelor cît şi a calităţii sale. Interval primar, ca şi octava şi cvinta, **c.** intervine mai puţin în constituirea unor sisteme **(I, 4)** pre- şi pentatonice* (aflate sub imperiul principiului consonantic* al cvintei), dar are un rol important în ordonarea, mai mult melodică, a sistemelor heptatonice (v. tetracord). ■ În virtutea caracterului său primar, **c.** a participat la constituirea *organum*-ului medieval, deţinînd un rol precumpănitor — în asociere cu terţa* — şi în *faux-bourdon**. Disputele cu privire la caracterul (calitatea) de consonanţă perfectă sau imperfectă a **c.,** începute încă din ev. med. s-au răsfrînt asupra situaţiei sale în armonia **(III, 2)** clasică; oricare ar fi fost răspunsul faţă cu această dilemă, integrarea **c.** într-o structură de cvintă-terţă, structură proprie acestei arm., impunea o evitare a formaţiilor verticale de **c.,** ce dădeau o senzaţie de „gol", ca şi tratarea **c.** ca disonanţă*, atît într-o singură linie melodică (voce **(2)**) ca şi în acordul de cvartă şi sextă (v. acord). În alţi termeni, principiul tonal (v. tonalitate **(I, 2)**), puternic afirmat în fundamentul arm. prin cvintă, nu poate fi contrazis de dezechilibrul introdus, în acelaşi sens, prin plasarea **c.,** în grav. Contrar principiilor clasice, arm. sec. 20 a pus **c.** la baza unor structuri acordice, fie în virtutea unei tonalităţi lărgite, sau în aceea a atonalismului*, fie prevalîndu-se, mai ales, de rolul structural al **c.** în melodica de factură modală. (G. F.)

cvartdecimă (< lat. *quarta-decima* „a patrusprezecea"), interval format între un sunet şi

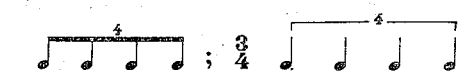


Cvartdecimă

a patrusprezecea treaptă faţă de acesta, în ordinea scării diatonice* (septima* peste octavă*). (A. M.)

cvartet (quartet) (< lat. *quartus* „patru"; it. *quartetto;* fr. *quatior;* germ. *Quartett)* **1.** formaţie instrumentală sau vocală compusă din patru executanţi, fiecare reprezentînd o voce **(2)** unică. Din formele **c.** instr., **c.** *de coarde,* deosebit de omogen ca sonoritate şi posedînd largi şi, totodată, unitare mijloace tehnice, este capabil să redea o muzică expresivă, concentrată şi nuanţată. **2.** Lucrare destinată formaţiei de **c. (1).** Cele scrise pentru **c.** *de coarde* ciclic* (v. ciclu **(I, 2)**), se caracterizează prin esenţializarea imaginilor sonore, solicitînd puternic pe ascultător, pe un plan de înaltă gîndire artistică. De la creatorul **c.** *de coarde,* care a fost J. Haydn, toţi marii compozitori au scris lucrări în acest gen, reprezentative pentru opera lor, pentru literatura universală. (G. M.)

cvartolet (< lat. *quartus* „al patrulea"), diviziune **(1)** excepţională (neregulată) a unei valori ternare* în patru subdiviziuni. (A. M.)



Cvartolet

cvintă (quintă), interval* de cinci trepte* într-o gamă* diatonică*. **C.** *perfectă* este **c.** care, pornind de la sunetul de bază (tonică*, finalis*), numără trei tonuri* şi un semiton* diatonic (ex.: într-o gamă de *do, do-sol*). **C.** *mărită,* rezultă din mărirea **c.** perfecte cu un semiton cromatic* (ex.: *do-sol diez;* în gama minoră* armonică **c.** mărită apare pe treapta a treia; în *la* minor armonic — *do — sol diez).* **C.** *micşorată* rezultă din micşorarea **c.** perfecte cu un semiton cromatic (ex.: *do-sol bemol);* în gama cromatică temperată* **c.** micşorată este egală, prin enarmonie **(2)** cu cvarta* mărită (tritonul*). Denumirea de **c.,** fără nici o altă specificare, se referă la **c.** perfectă. ■ În gama pitagoreică, **c.** avea valoarea de 3/2, valoare (raport) expri-

mînd sunetul produs de vibrarea unei treimi a coardei monocordului*. Aceeași valoare a fost păstrată și în ev. med. și Renaștere (Zarlino). În Seria armonicelor* superioare, **c.** ocupă locul al doilea, după octavă*, cu valoarea 2/3 (inversul lungimii coardei). În sistemul temperat, **c.** are valoarea 1,498 (în nr. zecimale) sau 7000 (în cenți*). ■ Caracterul „primar" al **c.**, ca interval rezultat dintr-un raport matematic, simplu sau produs pe a doua treaptă a fenomenului armonicelor*, joacă un rol primordial în toate culturile muzicale în stabilirea sistemelor **(II)** intonaționale, fiind implicată atît în consonanțele* naturale, „inconștiente" ce regizează cîntul vocal cît și în tehnica instr., unde raporturile simple în lungimea corzilor și a tuburilor sonore conduc la soluții firești. Cu o puternică „afinitate tonală" prin pilonul ei fundamental, **c.** este totuși primul interval diferit de octavă* care oferă prin cele două componente ale sale un element dinamic (pe care nu-l au cele două sunete echivalente ale octavei), element „analizator" și generator, în același timp, de noi intervale. Astfel, în sistemul chinez sau în cel pitagoreic; în cel din urmă toate intervalele gamei sînt derivate prin reduplicări ale **c.** Pentatonica* este prin excelență un sistem de **c.** ■ În conformitate cu teoria ant. a celor trei consonanțe (octava, **c.** și cvarta), **c.** a participat la constituirea *organum*-ului* medieval. A ajuns însă curînd să fie interzisă într-o mișcare paralelă* a vocilor **(2)** — situație păstrată ca o regulă restrictivă și în armonia **(III, 2)** clasică, mai puțin în cea contemporană — tocmai datorită stabilității sale tonale, ce crea, pe de o parte, o succesiune de piloni deconcertanți pentru unitatea întregului și anula, pe de altă parte, prin prea slaba diferențiere a pilonului superior, una dintre partidele* polif. V. *cercul cvintelor*. (G. F.)

cvintdecimă (< lat. *quinta-decima* „a cincisprezecea"), interval* format între un sunet și al 15-lea de la el în ordinea scării diatonice* (dubla octavă*). (A. M.)

Cvintdecimă

cvintet (quintet) (< lat. *quintus*, „cinci"; it. *quintetto*; fr. *quintette*; germ. *Quintette*) **1.** Formație instrumentală sau vocală pentru cinci executanți. **2.** Lucrare destinată formației de **c. (1).** Lucrările de **c.** instr. se organizează ciclic (v. ciclu **1. 2).** **C.** a apărut în creația comp. universală fie din necesitatea diversificării timbrurilor* printr-o scriitură adesea solistică, fie din aceea a satisfacerii unei logici muzicale, mai ales armonică, insuficient rezolvată de cvartet **(2).** **C.** de suflători utilizează de regulă instr. de suflat de lemn (fl., ob., cl.,fag.) și un corn, în timp ce **c.** de coarde reprezintă un cvartet în care se adaugă un **c.** bas sau în care unul dintre instr. este dublat (2 vl., 2 viole, v. cel. — Mozart, Beethoven, Spohr, Brahms, Bruckner; 2 vl., vla, 2 v. celi — Boccherini, Schubert, Taneev). Cvartetul de coarde, căruia i se adaugă pianul, este **c.** cu pian (Mozart, Weber, Brahms, Franck, Fauré, Hindemith, Enescu, Șostakovici). Același cvartet de coarde poate fi completat cu un instr. de suflat (**c.** cu cl. de Mozart, Brahms). (G. M.)

cvintolet (lat. *quintus* „al cincilea"), diviziune **(1)** excepțională a unei valori binare* sau ternare* în cinci subdiviziuni. (A. M.)

Cvintolet

cymbales (cuv. fr.) v. **talgere.**

cymbales antiques v. **crotale.**

cymbals (cuv. engl.) v. **talgere.**

cymbalum v. **chinvale.**

cymbalus v. **țambal.**

cyrenaicum (< Cyrene, oraș grecesc pe coasta Africii) (în prozodia* antică), vers format dintr-o dipodie* anapestică și una iambică: ∪ ∪ — ∪ ∪ —/ ∪ — ∪ —. (A. M.)

D

d 1. Numele celui de al patrulea sunet al gamei* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din Evul Mediu. În teoriile muzicale anglo-germ. actuale, **d** este echivalentul lui *ré**; popoarele romanice au înlocuit în solmizație* literele prin silabe (**D** = *re*). **2.** În sistemul modurilor **(1, 3)** gregoriene, **d** este *finalis* (v. finală) pentru modul 1 și 2 *(dorian* și *hipodorian)*. **3.** Cheie*: **D** era folosită cu acest rol, prin sec. 13—16, însoțită întotdeauna de o cheie de *sol*. **4.** Abrev.: *discant**, *dominantă**; *da capo**; *dal segno**, *destra* (v. d.m.).

da capo (loc. it. „de la cap, de la început"), indicație prin care se cere repetarea piesei muzicale de la început. Abrev. *d. c.* **D. c.** *al fine* arată că piesa trebuie reluată de la început și încheiată la punctul unde apare mențiunea *fine*. **D. c.** *al segno e poi la coda* cere reluarea pînă la semnul 𝄋, de unde trece direct la *coda**. Menuetul* clasic include, explicit sau implicit, indicația: *minuetto d. c. senza ripetizioni*, ceea ce însemnează că, după executarea cu repetiții a fiecăreia dintre cele 2 secțiuni ale menuetului, apoi la fel a trio **(3)**-ului, la repriză*, menuetul se execută fără repetiții. V. *abreviații; arie* **(1)**.

dactil (< gr. δάκτυλος *dactylos*, „deget"), picior **(1)** metric format dintr-o silabă lungă urmată de două scurte: — ∪ ∪. Își trage numele de la analogia cu cele trei falange ale degetului (una mai lungă și două mai scurte). În versurile dactilice, unitatea metrică coincide cu piciorul (și nu cu dipodia*, ca în versurile iambice*, trohaice* sau anapestice*). (A. M.)

dactilo-epitrit, (în metrica **(2)** antică) asociere de serii dactilice* cu epitrit* II (derivat, la rîndul lui, din dipodia trohaică*). (A. M.)

dairea, instrument de percuție asemănător tamburinei*, format dintr-o membrană întinsă pe un cerc (obadă) de lemn în care sînt introduse din loc în loc mici discuri metalice. Instrumentistul lovește membrana, agită cercul sau alunecă degetul peste membrană, producînd sunete prin vibrația membranei la care se alătură sunetele discurilor metalice. Este de origine persană și avea rol de imprimare a ritmului în dans. (L. B.)

dal segno /seño/ (loc. it. „de la semn"), indicație prin care se cere repetarea piesei muzicale de la semnul 𝄋. Abrev.: *d.s.* și *dal. s.*

dans (< fr. *danse*, prin germ. *Tanz*), gen artistic constituit din mișcări variate, ritmice și expresive ale corpului omenesc, executate de regulă cu acompaniament* muzical. Originile **d.** coincid cu cele ale comunităților omenești, avînd funcții rituale (mistice, războinice), ca invocare a forțelor divine (rezultat al neînțelegerii fenomenelor din natură și societate) pentru reușita la vînătoare, confruntări tribale etc. La unele popoare, caracterul ritual s-a păstrat, decantat și abstractizat, pînă în zilele noastre. La vechii greci **d.** făcea parte dintre disciplinele fundamentale ale educației, considerat eficient pentru sădirea, menținerea și întărirea sentimentelor de solidaritate socială: **d.** războinice (pirice), pacifice (emelii), de culeș al viilor (epilenice) etc. La romani, **d.** ritual *saltatio* (degenerat odată cu decăderea Imperiului) avea de asemenea funcții invocatoare. În ev. med., cu toată tendința clerului de a menține funcția religioasă a **d.**, influențele laice sînt din ce în ce mai puternice, accentuîndu-se în sec. 13, cînd se impun în practica socială genuri diverse (denumite chorea **(2)**, charola, carole*, danse, estampie, ductia, pastourelle* ș.a.), în afara unor alegorii și simboluri, ca o expresie simplă și puternică a dragostei de viață a poporului. Renașterea* adîncește acest proces: pașii simpli de pînă acum se dezvoltă,* se combină, gesturile și mișcările se individualizează, apar forme noi, se creează succesiuni tipice (un **d.** lent, binar*, urmat de altul rapid, ternar*) care vor genera suita*, cristalizată în patru părți fixe: allemanda*, couranta*, sarabanda*, giga*. În vremea lui Bach, suita se executa independent și a jucat un rol important în dezvoltarea muzicii instr. Pe lîngă cele patru **d.** de bază, se includ și altele — bourée*, gavota*, musette*, polacca, menuetul* (foarte important, devenind parte constitutivă a simfoniei*), ciacona*, pasacaglia* (variațiuni pe o temă* ostinato*, cu rol determinant în unele forme muzicale). Spre sfîrșitul sec. 18, din Viena iradiază valsul*, **d.** derivat din Ländler*; tot atunci se impun **d.** ale altor popoare, ca mazurca*, polca*, boleroul*, jota*, fandango*, ceardașul* ș.a. care cuceresc toate mediile sociale, avînd rol de seamă în constituirea și afirmarea școlilor naționale. La hotarul dintre sec. 19 și 20, se răspîndesc **d.** de origine amer. ca tango*, samba, habanera*, charlestonul*, foxtrotul* etc., care poartă amprenta muzicii de jazz*, influențînd creația unor compozitori moderni. Poporul român are **d.** de o deosebită bogăție și varietate, care se execută individual, sau în grup (perechi, linie, cerc), diferind de la regiune la regiune. Caracteristică este practica folosirii ca suport

muzical a unor melodii diverse pentru unul și același **d.**, ca și executarea pe aceeași melodie a mai multor **d.** Cele mai răspîndite sînt hora **(1)**, sîrba*, învîrtita*, călușul* și multe altele, cu tendința de generalizare datorită activităților artistice de amatori și, îndeosebi, TV. (v. joc). În creația muzicală românească, **d.** pop. au fost utilizate mai întîi în aranjamente*, rapsodii* instr., apoi au stat la baza unor prelucrări* mai complexe, mergînd pînă la invenții melodico-ritmice sugerate de structurile tipice. **D.** românesc a pătruns nu numai în muzica de balet* a lui M. Jora, P. Constantinescu, Z. Vancea ș.a., ci și în creația corală* camerală* și simfonică* a lui G. Enescu, M. Jora, M. Andricu, M. Negrea, P. Constantinescu, Th. Rogalski ș.a. (P. C.)

dans macabru, piesă instrumentală de caracter*, redînd o atmosferă stranie, sinistră, obținută prin diferite efecte ritmico-melodice, armonice sau orchestrale. (Ex. celebre: **D.m.** de Liszt, de Saint-Saëns). (I. R.)

danț 1. Denumire dată suitei ciclice de jocuri* populare, în Țara Oașului. Ea este alcătuită din trei părți (jocuri) — „cu fete", „feciori în roată" și „de-a-nvîrtitu"; formația în care se joacă cunoaște multiple evoluții — coloană de perechi, cerc de bărbați, perechi în linie, perechi liber repartizate în spațiul de joc, — deasemenea variază și priza între jucători.

Ritmul este binar* sincopat ♩ ♪ ♩ ♪ ♩

iar mișcarea, deosebit de viguroasă, cu pași tropotiți, bătăi în pinteni (pe sol și în aer) învîrtiri, bătăi din palme, însoțite de „țipurituri" (strigături* cîntate). **2.** Denumire dată brîului* (tip brîu bătrîn bănățean), în unele localități din Ținutul Pădurenilor — Hunedoara. **3.** *Danțu*, varianta brîului carpatic (mocănesc) din Rășinari — Sibiu. **4.** *De* **d.,** **d.** *sus*, denumire sub care sînt cunoscute variante ale ardelenei **(1)** sincopate, în zona Vașcăului-Bihor. (C. C.)

darabană, instrument de percuție popular (asemănător tobei* mici), cu două membrane, întinse pe cele două fețe ale cercului de lemn. Sunetul se produce prin lovirea membranei cu două bețe de lemn. (L. B.)

darabuka, tobă* de mici dimensiuni, cu un corp de formă conică, din ceramică, pe gura căruia este întinsă o foaie de pergament. Răspîndită în tot Orientul Apropiat, provine se pare din Egiptul antic. (G. F.)

dascăl (< gr. διδάσκαλος și vb. διδάσκω = „cel care învață pe altul"), (în muzica bis.) cîntăreț de strană* ale cărui atribuții se confundau, pînă acum 30—40 de ani, cu acelea ale învățătorului satelor (mai ales acolo unde nu existau învățători specializați). V. *cîntăreț* **(2)**, *psalt.* (N. M.)

daseia (dasia), semne ~ v. **musica enchiriadis; accent (1).**

daul, instrument de percuție cu două membrane care se pun în vibrație prin lovirea cu un „ciocan" (băț ce are la un capăt un pămătuf mai tare sau mai moale, în funcție de tăria sunetului ce se urmărește a se obține). Este asemănătoare tobei* mari. Răspîndit în Orientul Mijlociu, s-a întîlnit la noi în Dobrogea. (L. B.)

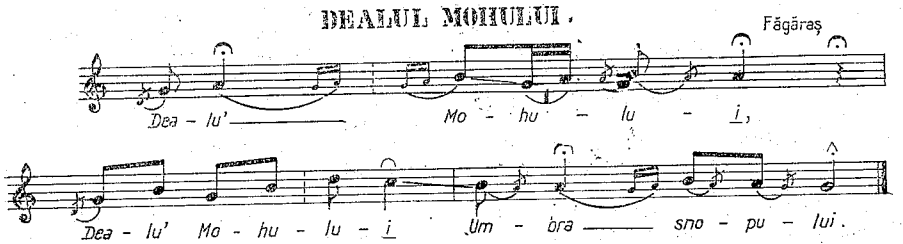
Daumen (cuv. germ. „degetul mare"), (la violoncel* și contrabas*) sunet obținut prin apăsarea corzii pe tastieră* cu degetul mare în pozițiile **(2)** înalte. **D.** se notează cu ♀ deasupra notelor respective. (D. P.)

Dämpfer (cuv. germ) v. **surdină.**

dB, abrev. pentru decibel (v. bel).

des v. **mecanice, instrumente.**

Dealul Mohului, cîntec ritual de seceriș, încadrat într-un ceremonial complex; se execută în grup mixt, la sfîrșitul seceratului. Are o temă mitologică, legendară: preamărirea alegorică a forțelor naturii care condiționează creșterea recoltei și disputa pentru întîietate a surorilor acestora. Melodia, o pentacordie* cu substrat pentatonic*, are formă fixă ternară (A, B, C), se desfășoară în tempo **(2)** tărăgănat, în ritm liber, parlando rubato; are caracter solemn. Cîntecul face parte dintr-un complex de acte ceremoniale cu caracter agrar din seria actelor legate de fertilitate: confecționarea unei (sau mai multor cununi) cununi din cele mai frumoase spice de grîu, purtarea ei de o fată (de



mai multe sau de un fecior) în alai (format din purtătoarea cununii, grupul secerătoarelor, feciorii, restul muncitorilor), uneori însoțit de lăutari; udarea cununii, sosirea la casa „gazdei" (stăpînul holdei secerate), încercarea de răpire a cununii, înconjurarea mesei, alegerea unui fecior care să ia cununa, rostirea unei orații (cu elemente comune plugușorului), masa și petrecerea comună. Succesiunea „actelor" diferă pe plan regional. Obiceiul se păstrează numai în Transilvania. Este cunoscut și de alte popoare din E și din centrul Europei. Cu o desfășurare spectaculoasă, de mare amploare, obiceiul are astăzi un caracter de veselie, de sărbătorire a culegerii roadelor bogate.

Bibliogr.: Ionică, I., *Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului*, în: *Istoria literaturii române*, volum colectiv, I, Buc., 1964; Moldoveanu-Nestor, Elena, *Cununa — sărbătoare a secerișului*, în: Rev. folc., 6, 1964; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967, (E. C.)

de-a-nvîrtita v. **învîrtita.**

de băț v. **fecioreasca (1).**

decasilab alcaic (< gr. δέκα, *deka* „zece"), tip de vers alcaic* compus din doi dactili* și doi trohei*

$$- \cup \cup / - \cup \cup / - \cup / - \bar{\cup}.$$

Este al patrulea (și ultimul) vers din *strofa alcaică*. (A. M.)

decibel v. **bel.**

decimă (< lat. *decima* „a zecea"), interval* format între un sunet și a zecea treaptă față de aceasta, în ordinea scării diatonice* (terță* peste octavă*).

decimolet (< lat. *decimus* „al zecilea"), grup de note reprezentînd subdiviziunea **(1)** în zece părți egale a unei valori divizibile obișnuit cu 2.

Decimolet

deciso (cuv. it. „hotărît, ferm, decis"), indicație de expresie și de tempo **(2)** conform căreia interpretul imprimă muzicii un caracter hotărît. Se întîlnește adesea alături de un termen de mișcare (ex. *allegro* **d.**). Sin.: *risoluto*.

declamație (it. *declamazione*; fr. *declamation*; engl. *declamation*), modalitate de expresie proprie retoricii și poeziei, utilizată în muzica vocală și vocal-instrumentală, constînd în redarea nuanțată a unui text literar, cu sublinierea accentelor **(II, 6)** expresive, a cezurilor* și a curbei melodice a frazei*. Construcția tragediei* antice cuprinde 4 secțiuni structurate pe **d.** (una dintre ele fiind acompaniată de muzică): *prologos* (introducere declamată), *parodos* (versuri declamate de cor* cu acompaniament de aulos*), *episodion* (dialoguri declamate) și *exodos* (în general **d.** a corului). Repertoriul gregorian* cuprinde forme recitativice (aclamații*, lecturi, psalmi*) intonate conform legilor **d. D.** intervine în diferitele tipuri de recitativ **(2)** cristalizate de-a lungul evoluției operei*: *recitar cantando*, în lucrările compozitorilor cameratei florentine*, **d.** dramatică din *arioso** în operele lui Gluck, *Sprechgesang**-ul schönbergian. **D.** se substituie uneori termenului de *melodramă** care, în Germania și Franța, desemnează redarea unui text poetic cu un acompaniament* muzical adecvat. (C. A. B.)

decrescendo (cuv. it. /decreʃendo/, „descrescînd"), indicație de nuanță prin care se cere o reducere gradată a intensității **(2)** sunetului. Abrev. *descresc.* sau >. Sin *diminuendo**. Ant.: *crescendo**.

de doi 1. Joc* popular românesc, cu multiple variante, răspîndit în Banat și în Ținutul Pădurenilor (Hunedoara). Se joacă în formație de perechi în linie și liber repartizate în spațiul de joc (se obișnuiește ca un fecior să joace și cu două sau chiar trei partenere). Jucătorii sînt situați față în față ținîndu-se de mîini. Are ritm binar*, uneori accentuat în contratimp*, și multiple variante **(I, 1)** melodice. Mișcarea este rapidă cu pași mărunți, învîrtiri, piruete, ocoliri în jurul partenerului, toate combinate cu un variat, și totodată specific, joc de brațe. Face parte din categoria ardelenelor **(1). 2.** Denumire dată în S—E Transilvaniei precum și de ciangăii din zona Ghimeșului unor variante ale jocului breaza*. **3.** Termen consemnat pentru prima oară în Codexul lui Ion Căian — *mas ola Kettös* = alt „de doi" românește — și care atestă existența jocului de cuplu în spațiul folcloric românesc la începutul secolului 17. (C. C.)

denumirea silabică (literală) a notelor v. **notă (1).**

de-nvîrtit v. **învîrtita.**

de ponturi v. **fecioreasca (1).**

Dereux, orgă ~ (fr.) v. **electrofone, instrumente.**

des, *re** *bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

descant viol (cuv. engl.) v. **viole (1).**

descriptivă, muzică ~ v. **programatică, muzică.**

deses, *re** *dublu bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

dessus (cuv. fr.) v. **voce (2).**

dessus de viole (cuv. fr.) v. **viole (1).**

detaché (cuv. fr. /dötaşe/ „desprins, separat"), specialitate a tehnicii de mînă dreaptă, la instrumentele cu coarde şi cu arcuş*. Fiecărui sunet i se acordă o trăsătură de arcuş. **D.** *mare (grand* **d.**) foloseşte întreaga lungime a arcuşului. Cînd notele poartă o scurtă linie orizontală, sunetul capătă şi un uşor accent expresiv, care subliniază elocvent separarea şi dă elan trăsăturii. (G. M.)

de tare, joc* popular românesc, bărbătesc din Ţinutul Vrancei. Se joacă în formaţie de semicerc cu braţele pe umeri sau solistic. Are ritm* binar* sincopat* şi mişcare rapidă. Se caracterizează prin bătăi pe loc şi în pinteni cu deplasări bilaterale. Face parte din categoria brîielor*. Sin.: *tarele.* (C. C.)

determinare v. **dodecafonie.**

dezvoltare (fr. *développement;* germ. *Durchführung;* engl. *developement;* it. *sviluppo*) **1.** Procesul alterării pronunţate a unei unităţi a discursului muzical (motiv*, frază*, structură armonică, temă*, secţiune etc.). **D.** presupune variaţia*, dar o depăşeşte prin aceea că afectează însăşi identitatea unităţii asupra căreia se aplică. Operaţiile (modalităţile sau procedeele) prin care se realizează **d.** sînt cele specifice variaţiei **(1),** cărora li se adaugă: tronsonarea dezvoltătoare (tronsonarea efectuată în punctul cel mai caracteristic al unităţii dezvoltate) şi reconsiderarea poziţiei metrice a acesteia. **2.** Secţiune a formei sonată*, situată între expoziţie **(1)** şi repriză **(1),** alcătuită dintr-un şir de procese dezvoltătoare bazate pe materialul muzical prezentat în expoziţie, în care are loc travaliul tematic. **D.** poate fi analizată în mai multe subsecţiuni, pe criteriul condiţiei tonale, ale structurii şi al provenienţei materialului melodico-ritmic şi armonic care o constituie. **3.** Denumirea de **d.** este atribuită de muzicologia germ. şi secţiunii centrale a fugii*, secţiune în care materialul tematic al expoziţiei este reluat în alte tonalităţi **(2)** (de preferinţă în tonalitatea relativei*) şi tratat prin modalităţi variaţionale specifice. (S. R. şi C. G.)

di, denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele şapte sunete diatonice*, care corespunde, în nomenclatura silabică, lui *sol**. (T. M.)

Diabolus in musica v. **triton.**

diafonie v. **organum.**

diapazon (diapason) (< gr. διαπασῶν) **1.** (În muzica greacă* antică), denumirea octavei* (v. şi octacord **(2)**). **2.** Echiv. fr. pentru *mensura* instr. de suflat; prin **d.** se proceda la determinarea exactă a distanţei ce separă orificiile (la fl şi ob.) sau a raporturilor de lungime şi de lărgime ale unui tub sonor (la orgă* şi la instr. de suflat de alamă). **3.** Registru **(II)** de orgă specific engl., de 32, 16 sau 8 picioare **(2),** cu sonoritate tăioasă, ascuţită. **4.** Ambitus **(1). 5.** Sunet de reper în acordare **(2)** sau *sunet normal de acordare,* a cărui înălţime* absolută se stabileşte în funcţie de un număr precis de vibraţii*. Vechii greci îşi acordau Kithara* constant în raport cu sunetul *la,* a cărui înălţime era aproximativ cea actuală. Din punct de vedere teoretic, în virtutea sistemului pitagoreic, valoarea **d.** era de 432 Hz. În practica muzicală, valoarea aceasta a fost de-a lungul sec. fluctuantă. Astfel, acordarea instr. cu claviatură* era cu aproximativ trei semitonuri* mai jos faţă de cea actuală. În Germania sec. 16—17 se făcea distincţie între *Chorton* **(d.** coral) şi *Kammerton* **(d.** ansamblurilor **(I,2)** de cameră*); **d.** coral, ţinînd seama de necesitatea acompanierii corului de către orgă, era egal cu acordajul acestui instr. şi mai jos decît **d.** ansamblurilor de cameră, ce aparţinea deja unei practici laice; încă mai înalt (cu o terţă* mică superioară) era *Kornett-Ton*-ul, după care se acordau formaţiile de suflători ale oraşelor *(Stadpfeifer).* Acad. de ştiinţe din Paris a fixat în 1858 **d.** *normal* la_3 la 870 de vibraţii simple şi 435 vibraţii duble/s; cu toate acestea Scala din Milano îşi rezervase propriul său **d.** de 451 Hz. Alte reglementări (1931; 1941) au stabilit pentru la_3 = 440 Hz, valoare prevăzută şi în Stas 1958—50. V. *frecvenţă.* **6.** Mic instr. de oţel, în formă de U, invenat în 1711 de John Shore, lautist din Londra. Sunetul obţinut prin lovirea **d.** (în general la_3) are armonice* foarte acute. **D.** poate fi utilizat ca generator sonor în experienţele acustice, pentru controlarea înălţimii absolute a sunetelor, iar în practica muzicală pentru acordarea instr. sau pentru a se „da tonul" înaintea începerii execuţiei unui ansamblu coral (V. camerton) (D. P.)

diapente (cuv. gr. < διὰ πεντε „peste cinci"), la teoreticienii Greciei antice şi la teoreticienii latini ai evului mediu, intervalul de cvintă*. De aici au derivat: *epidiapente,* cvinta superioară, şi *hipodiapente* sau *subdiapente,* cvinta inferioară. (T. M.)

diastematică, notaţie ~ v. **notaţie (IV).**

diatessaron (cuv. gr. < διὰ τεσσάρον „peste patru"), la teoreticienii Greciei antice şi la teoreticienii latini ai evului mediu, intervalul de cvartă*. De aici au derivat: *epidiatessaron,* cvarta superioară, şi *hipodiatessaron* sau *subdiatessaron,* cvarta inferioară. (T. M.)

diatonie, dispunere naturală* a tonurilor* şi semitonurilor*, într-o structură muzicală. Într-o octavă* divizată în şapte trepte* există două semitonuri naturale despărţite de grupe de două sau trei tonuri; la rîndul lor, tetracordurile* unei game*, ale unui mod **(I)** conţin cîte un semiton, cu excepţia tetracordului lidic, format numai din tonuri. Această compartimentare a spaţiului diatonic, aproape generalizată în cele mai diferite arii geografice, corespunde unei necesităţi ordonatoare a auzului*, care împarte — în virtutea unor legi rămase încă obscure — „continuum"-ul frecvenţelor* în entităţi discrete. Intervalele „mai mari" ale **d.** au situat

încă în antic. elină (v. greacă, muzică) **d.** în opoziție cu cromatica (v. cromatism; gen **(II)**) și enormonica*. În concepția armonică, succesiunea diatonică a intervalelor conferă atît melodiei* cît și armoniei **(III, 1, 2)** relief și forță, ceea ce este valabil și pentru acorduri*. Orientată spre **d.** modală (cultă sau pop.), muzica sec. 20 a pus un nou accent pe **d.** (ex. în arta unor Stravinski, Bartók, Hindemith, Orff), opunîndu-se, pe de o parte, cromatizării post-romantice de tip tonal și raportîndu-se, pe de alta, la o cromatică de tip nou, ea însăși de sorginte modală. Dodecafonia* a anulat, dimpotrivă, granițele dintre **d.** și cromatism. (G. F.)

diaulos v. **aulos.**

diblă v. **violină.**

dichoreu v. **ditroheu.**

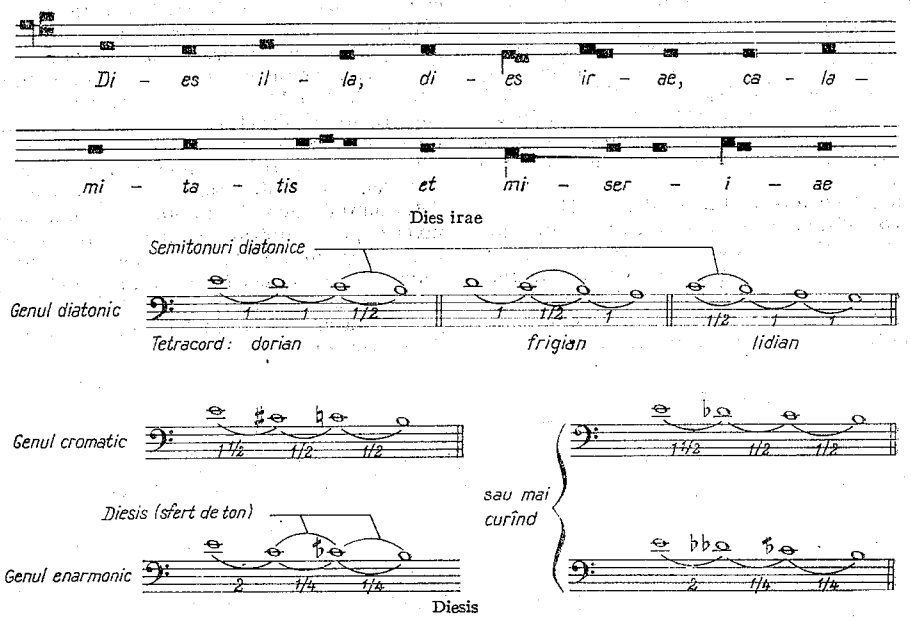
dicord (< gr. δίς *dis* „de două ori" + χορδή *chordé* „coardă"), varietate de *tromba marina**, cu două coarde, frecventă în sec. 15. (A. M.)

dicteu, notarea muzicii după auz: **d.** *ritmic* (notarea ritmului*); **d.** *melodic* (notarea liniei melodice); **d.** *armonic* (notarea lanțului de acorduri*); **d.** *polifonic* (notarea vocilor **(2)** melodice suprapuse). Împreună cu solfegiul*, constituie treapta elementară a învățării muzicii. (I. R.)

diereză (< gr. διαίρεσις, *dieresis* „împărțire"). În prozodia* antică, suspensie despărțind două picioare **(1)** metrice. (Cînd survine în mijlocul unui picior, suspensia se numește cezură*). **D.** apare în cazurile în care sfîrșitul piciorului coincide cu sfîrșitul cuvîntului. (A. M.)

dies irae (cuv. lat. „ziua mîniei"), începutul unei secvențe **(1)** care apare în muzica medievală a sec. 13 în *Missa pro defunctis* (cca. 1249). Este atribuită lui Tomaso da Celano, fiind foarte reprezentativă pentru estetica și realismul specific medieval, constituindu-se totodată într-un exemplu tipic al poeziei metrice. **D.** este una din cele 5 secvențe care a supraviețuit în misa* romană, cîntîndu-se în cadrul *Missei da Requiem* (v. *recviem*). Această formulă a **d.** este prezentă la autorii de muzică sacră pînă la sfîrșitul epocii de înflorire a polifoniei*. Textul, luînd și alte înfățișări melodice libere, s-a păstrat pînă în zilele noastre în mise pentru defuncții. Tema* melodică a fost utilizată adesea de compozitorii romantici, uneori cu nuanțe de sarcasm, alteori cu sensuri adînc tragice, dar întotdeauna pentru crearea unei atmosfere speciale de sacralitate și magie. Această veche temă melodică a fost folosită de Berlioz în *Simfonia fantastică* și *Marea misă a morților*, de Liszt în *Simfonia Dante*, de Saint-Saëns în *Dans macabru*, de Respighi în *Pinii din Roma*, de Rahmaninov în *Insula morților* și în *Variațiuni pe o temă de Paganini, pentru pian și orch.*, de Toduță în *Simfonia a II-a* ș. a. (M. M.)

diesis (cuv. gr. „interval") **1.** În teoria muzicală greacă a antic., microinterval* egal aproximativ cu un sfert de ton*, caracterizînd genul **(II)** enarmonic **(1),** în care tetracordul* era constituit din succesiunea descendentă *mi-do-do enarmonic-si* (sau, mai curînd, *mi-re dublu bemol-do-si*, v. fig.), adică din succesiunea de intervale diton*-**d.**-**d.** În așa-numitul „sistem katapyknon", în care octava* era divizată în 24 de **d.**, se atribuiau 8 **d.** intervalului de diton descendent *mi-do*, cîte unul intervalelor *do-do enarmonic* și *do enarmonic-si*, 4 **d.** intervalului *si-la (dia-*



zeuxis), 8 **d.** diltonului *la-fa* şi iarăşi cîte unul microintervalelor *fa-fa enarmonic* şi *fa enarmonic-mi* (8+1+1+4+8+1+1=24). Practic, **d.** putea fi realizat la aulos*, şi la alte instr. de suflat, prin acoperirea sau descoperirea incompletă a orificiilor. Este însă greu de imaginat în ce fel şi cu ce precizie se putea intona vocal **d.** sau cei 2 **d.** consecutivi din tetracordul enarmonic. Este probabil că cele trei sunete enarmonice se utilizau ca ornament vocal (portamento*) sau în declamaţie* (tragedii), artă în care microintervalica are un loc important. ■ Dispărut în practică odată cu părăsirea genului enarmonic, prin sec. 4 î.e.n. (dar discutat permanent în lucrările teoretice), **d.** s-a bucurat de o oarecare atenţie în timpul Renaşterii*, cînd unii teoreticieni încerau să învie presupusele rafinamente vocale şi instr. ale genurilor cromatic şi enarmonic. În acest scop, N. Vicentino a construit (1546) un *archicembalo** şi apoi un *archiorgano*, cu 31 de taste* în octavă, astfel că intervalul dintre două sunete consecutive era ceva mai mic decît un **d.** 2. Diez* (în terminologia muzicală it.).

Bibliogr.: Gevaert, F. -A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, 1875–1881; Riemann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, 1888–1889; Paribeni, G. C., *La storia e la teoria dell'antica musica greca*, Milano, 1929. (D. U.)

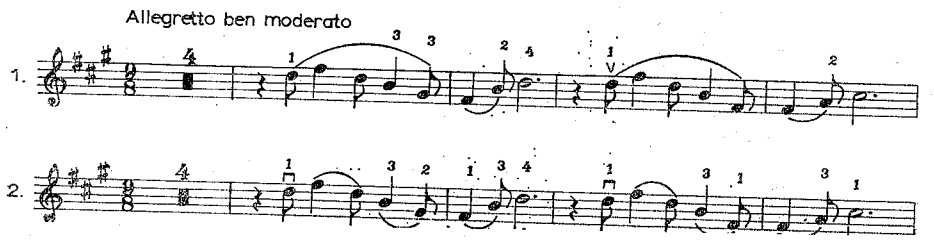
diez (< fr. *dièse)*, semn grafic ce indică urcarea unui sunet natural cu un semiton cromatic (♯). *Dublul* **d.** 𝄪 (introdus la 1700 de către J. G. Walter), care urcă sunetul cu două semitonuri cromatice, era reprezentat la început, asemănător dublului bemol*, printr-un **d.** dublat (♯♯). Pînă în sec. 18, **d.** se folosea în notaţie şi pentru a anula bemolul (v. becar). Echiv. it. *diesis* (**2**); germ. *Kreuz;* engl. *sharp*. V.: *alteraţie; armură; solmizaţie*. (I. R.)

diferencia (cuv. sp. /diferenθia/, „variaţie"), denumire dată în sec. 16 (după L. de Narvaez) unui şir de variaţiuni (**3**) pentru laută*, vihuela*, orgă* sau alte instrumente cu claviatură*, compuse pe melodii de largă circulaţie (populare sau liturgice). Modele: lucrările lui Cabezon şi Narvaez.

difonie, sistem ~ (BIZ.) v. **sistem (II)**.

difuzor, dispozitiv de transformare a undelor electromagnetice a unor curenţi electrici în putere sonoră, prin punerea în vibraţie a unei membrane sau a unui cornet. Folosit iniţial în dispozitivele de radiorecepţie, **d.** a devenit parte componentă a sistemelor de redare sonoră (picup, magnetofon* etc.), unde se întrebuinţează uneori două sau chiar mai multe **d.**, în scopul redării stereofonice* a înregistrării sau corespunzător difcritelor benzi de frecvenţă* (sunete joase, medii, înalte). V. *megafon* (**1**) (D. U.)

digitaţie (< it. *digitatione* şi *diteggiatura*, de la lat. *digitus* „deget"), repartizarea rolului fiecărui deget în desfăşurarea execuţiei instrumentale, în vederea obţinerii sunetelor şi a realizării frazării* corecte. La instr. de suflat din alamă prevăzute cu clape*, **d.** este relativ simplă, deoarece instrumentistul obţine sunetele nu numai prin manevrarea, cu mîna dreaptă, a celor 3 (uneori 4) clape ale ventililor*, ci şi prin intensitatea suflului, ceea ce face posibilă apariţia sunetelor armonice* naturale. Dimpotrivă, la instr. de suflat din lemn, **d.** este complicată, instrumentistul trebuind să mînuiască cu degetele ambelor mîini nu numai orificiile şi clapele instr. care produc sunetele scării de bază ci şi clapele corespunzătoare sunetelor cromatice*. Unul şi acelaşi sunet poate fi obţinut adesea prin mai multe grifuri (< germ. *Griff* „apucare"), degetele fiind solicitate în diferite feluri. La instr. cu claviatură*, **d.** a evoluat de la întrebuinţarea în epoca barocului* a numai trei degete la aceea a întregii mîini (Carl Philip Emmanuel Bach statornici introducerea şi a degetului mare şi a celui mic de la ambele mîini). Odată cu dezvoltarea virtuozităţii romantice, **d.** a depăşit canoanele tradiţionale, fiind supusă, prin varietatea ei, necesităţii redării unor structuri melodice (legato*-ul la pian de ex. obţinîndu-se, şi prin intermediul pedalei (**1**), acordice sau ritmice tot mai complicate precum şi intenţiilor stilistice ale interpretului. La instr. cu coarde şi cu arcuş, **d.** este în funcţie de poziţia (**2**) utilizată iar „călcarea" coardei evită de regulă sonoritatea coardei* libere (notată cu 0); degetele, începînd cu arătătorul, sînt notate cu cifre de la 1 la 4; la v.-cel se utilizează în poziţiile înalte şi degetul mare (v. *Daumen*). **D.** poate servi sau stînjeni o tehnică instr., dar mai ales influenţa stilul* interpretativ. Astfel, la instr. cu coarde, **d.** înseamnă: alegerea coardei, determinînd diferenţe timbrale*; stabilirea unui nivel expresiv unitar sau haotic (fiecare deget avînd o anumită forţă de vibrare); articularea* sobră sau dulceagă (dacă se abuzează de alunecări excesive) a discursului muzical. Ex. partea I-a din *Sonata în La major pt. vl. şi pian* de César Franck:



În primul ex. (**d.** Adolf Busch) *alunecarea* deg. 2 și 3, dizolvă tensiunea frazei*, anulînd caracterul meditativ al temei*. Al doilea ex. (**d.** Enescu) aduce prin *extensie* o arcuire adecvată atmosferei elevate, proprie inspirației lui César Franck. Echiv. fr. *doigté;* germ. *Fingersatz* și *Applikatur* (învechit); it. *applicatura;* engl. *fingering*. (G. M.)

diiamb (< gr. δίς, *dis* „de două ori" + iamb), dipodie iambică: **D.** (și nu iambul* izolat) este unitatea metrică de bază în versurile iambice. (A. M.)

diletant, persoană în ale cărei preocupări intră, în plan secundar, și muzica, în măsura în care poate face față exigențelor respectivei arte. Lipsit de bagajul de cunoștințe necesare, diletantul dovedește limite atît în înțelegerea cît și în interpretarea muzicii. V. amator. (I. R.)

dimetru (< gr. δίς, „de două ori" + metru), (în prozodia* antică) grupare a două unități metrice (metri). În majoritatea versurilor, metrul **(3)** coincide cu piciorul **(1)** și astfel **d.** e format din două picioare. În versurile iambice, trohaice și anapestice, unitatea metrică este dipodia*, **d.** conținînd astfel cîte patru picioare iambice, trohaice sau anapestice. (A. M.)

diminuare 1. În notație*, în general, reducerea proporțională a valorii* notelor unei teme sau motiv. **2.** Ca procedeu polif., o versiune a temei* în valori mai mici decît acelea ale originalului. **3.** În muzica proporțională (v. notație **(III)**), **d.** înseamnă de obicei reducerea la jumătate a valorii notelor și este indicată printr-o bară verticală care traversează semnul de măsură. V. *alla breve;* 𝔠. **4.** Ca procedeu de ornamentare* (v. și ornamente): divizarea liberă a unei note* (valori); în sec. 17 și 18, astfel de **d.,** numite și *fredono,* nu sînt scrise ci lăsate, la voia interpretului, și pot fi făcute, de pildă, la repriza* unei piese lente sau la al doilea cuplet **(I,2)** al unei arii **(1).** Ant.: *augmentare**.

diminuendo (cuv. it. „diminuînd, scăzînd"), indicație de nuanță prin care se cere reducerea intensității **(2)** sunetului. Abrev. *dimin., dim.* Sin: *decrescendo**.

dinamică (< gr. δύναμις, *dynamis* „putere") **1.** Nuanțarea intensității **(2)** sonore. Practic, orice execuție muzicală are o **d.,** spontană sau conștientă, constantă sau schimbătoare; schimbările **d.** pot fi treptate sau subite. O schimbare **d.** subită se produce ori de cîte ori o sursă sonoră de o intensitate relativ puternică alternează cu una mai slabă (de ex. *responsorium-versus* tutti*-solo**). Primele indicații dinamice (G. Gabrieli: *Sonata pian e forte,* 1597) conturează o asemenea **d.** „de terasă", pe alocuri însă fără să se schimbe, concomitent cu schimbarea **d.,** și sursa sonoră. Cea de a treia „treaptă" **d.,** *pianissimo**, apare în cadrul **d.** de terasă, caracteristică pentru întregul baroc*, drept ecou* în cadrul secțiunilor *piano**, contrastante la rîndul lor cu secțiunile *forte**. În cursul sec. 18 apar indicațiile dinamice mai diferențiate ca *meno piano, poco piano, mezzoforte**, *quasi forte* etc. precum și indicațiile referitoare la o singură notă* (ex. *sforzando**) exploatîndu-se din ce în ce mai larg și schimbările dinamice treptate (notoriul „*crescendo** mannheimez"). Procesul de diferențiere a **d.** culminează în romantismul* tîrziu (gama nuanțelor dinamice folosite de Ceaikovski se extinde de la *fffff* la *ppppp* !) și în creația unor compozitori ai sec. 20, printre care se numără și Enescu. Tratarea intensității drept unul dintre parametri* principali ai muzicii ca și serializarea (v. serialism) acesteia (O. Messiaen, P. Boulez, K. Stockhausen) constituie aportul cel mai substanțial al muzicii contemporane la istoria **d. 2.** Disciplină muzicologică al cărei obiect este **d. (1).** Termenul a fost adoptat, probabil, de H. G. Nägel (1810). **D.** a fost întemeiată de H. Riemann (*Musikalische Dynamik und Agogik,* 1884), care trata **d.** în strînsă corelație cu agogica*. (Fr. L.)

dinamice, indicații și semne ~. *Forte** și derivatele sale *(f, ff, fff, ffff, fffff)* indică nuanțe (relativ) tari, *piano** și derivatele sale *(p-pp, ppp)* nuanțe slabe, *mezza voce**, *mezzoforte** *(mf), mezzopiano (mp), poco forte, poco piano* nuanțe medii, intermediare, *più forte* și *più piano* nuanțe raportate la nuanța precedentă, *crescendo** *(cresc.,* <) întărirea treptată iar *de(s)crescendo** sau *diminuendo** *(dim.,* >) slăbirea treptată a intensității*. (Sin.: semne de nuanță). **D.** care se referă la o singură notă ca *fortepiano** *(fp), forzato**, *sforzato* sau *sforzando** *(fz, sf, sfz), forzatissimo (ffz), mezzofortepiano (mfp)* sau *sforzacopiano (sfp)* sînt în același timp și indicații de articulare*; *rinforzando** *(rf, rfz, rinf.),* care indică un *crescendo** energic și rapid, pe o singură notă sau pe un fragment muzical scurt, uneori apare și ca sin. cu *sforzato,* iar *calando**, *deficiendo, morendo** și *smorzando** sînt indicații comune dinamicii și agogicii*. Există și numeroase indicații de tehnică instr. cu univoce implicații dinamice: *organo pleno**, *sotto voce** *con sordino**, *una corda**, *tutte le corde* etc. (Fr. L.)

diode v. **canon (2).**

diphonum (pl. *diphona*) v. **bicinium.**

dipodie (< gr. δίς *dis* „de 2 ori" + πούς, ποδός *podos* „picior"), grupare de două picioare **(1)** formînd o singură unitate metrică. Sin.: *sizigie.* (A. M.)

dirge (cuv. engl. /də: rdʒ/) (în muzica engleză), piesă, la origine vocală apoi și instrumentală, cîntată mai ales la ceremoniile funebre. Termenul e o corupție a cuvîntului latin *dirige (Dominum)* cu care începe prima antienă (v. antifon **(II)**), din slujba de înmormîntare. (A. M.)

dirijat, conducerea tehnico-interpretativă a unui ansamblu* muzical orchestral, vocal sau combinat ce transpune în act sonor o partitură* simfonică, de operă, concertantă, corală etc. Coordonarea unor formații* camerale de mare cuprindere și complexitate comp. (d. ex. *Simfonia de cameră* de Enescu) necesită, de asemenea, exercitarea unei funcții dirijorale. La repetițiile pregătitoare precumpănesc atribuțiile tehnice de îndeplinire a indicațiilor textului muzical, dirijorul putînd da explicații verbale, să reia, să exemplifice uneori el însuși; în concert (spectacol) atribuțiile artistice, exercitate prin mijlocirea tactării*, mimicii, gestului și atitudinii evocatoare, sugestive. **D.** atribuie mîinii drepte, folosind de obicei bagheta*, rolul indicării măsurilor* și tempoului **(2)**; stînga figurează expresivitatea, frazarea*, nuanțele*, accentele*. Mișcările dirijorale au o funcție convențională în scheme metro-ritmice și una de esență emoțională figurînd sensurile, dramaturgia specifică a compoziției **(1)**, raporturile dintre sunete, grupe și familii instr. din ansamblu, dinamica*, agogica*. (V. tactare.) Necesitatea unui coordonator și conducător s-a născut deîndată ce oamenii au început să cînte ori să vorbească în grup. În tragedia* vechilor greci, „corul" era sincronizat prin bătăi din picioare; producînd un zgomot neplăcut, acestea au fost înlocuite apoi prin cheironomie* — indicarea unduirilor glasurilor prin mișcările brațului și degetelor. Practica a fost moștenită și în cîntarea gregoriană*. Diferențierea și complexitatea împletirilor de voci **(2)** (polifonia), introducerea măsurării exacte a duratelor **(1, 1)** fiecărui sunet dintr-un ansamblu a impus și permis pe urmă ca șeful acestuia să „bată măsura" — reperul general. Odată cu începuturile operei* se ivește dirijorul clavecinist care conducea cîntînd el însuși, susținînd recitativele*, întregind armonic ansamblul prin realizarea basului cifrat*. Uneori intervenea, ajutînd primul violonist (concertmaestrul*) pentru a restabili un tempo, imprima corectitudinea în ritm. Pînă în sec. 18, compozitorii își dirijau ei înșiși lucrările participînd de la clavecin, orgă sau vl. la executarea lor. Ansamblul muzical, limbajul simfonic se complică necontenit în sec. 19, interpretarea devenind astfel o chestiune de specialitate. Nemaiputîndu-i face față, și absorbiți de grijile creației, compozitorii abandonează în general **d.** Habeneck, Hans Richter, Bülow, Mottl, Nikisch au impus **d.** ca o artă aparte. Berlioz, Wagner, Weingartner etc. s-au produs și ca teoreticieni ai conducerii măiestrite, fundamentînd o știință dirijorală. În sec. 20 a apărut o strălucită pleiadă de dirijori ale căror nume s-au impus pe măsura internaționalizării vieții artistice: Toscanini, Furtwängler, Karajan etc. Dintre români citățm pe George Georgescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Sergiu Celibidache. Interpretarea dirijorală e un act complex de „recreare" ce tinde să egaleze virtuțile compoziției însăși. (E. P.)

dirty tones (JAZZ) (cuv. engl. argotic/'də :ti/ „sunete murdare"), sunete de o sonoritate voit aspră, rugoasă, „gîjîită", obținute la instrumentele de alamă prin folosirea surdinelor* și o perturbare controlată a emisiunii sunetului. Ellington întrebuințează emisiunea **d.t.** în scopul exacerbării expresiei în lucrările de stil „junglă" (jungle Style). Se pot obține și la cl. sau sax. Sin.: *growl*. (M. B.)

dis, *re** *diez**, în terminologia muzicală anglogermanică.

disc (< gr. *diskos*; it. *disco*; fr. *disque*; engl. *record*; germ. *Schallplatte*), unul dintre mijloacele de comunicare în masă, instrument de conservare și reproducere a fenomenului sonor, cu o largă aplicare îndeosebi în domeniul muzicii. În 1877 francezul Charles Cros și americanul Thomas Alva Edison propun aproape simultan imprimarea sunetului prin mijlocirea inciziilor pe un cilindru (v. fonograf). Cilindrul de ceară al lui Edison a fost treptat înlocuit de **d.** care, inventat de Emil Berliner în 1887, oferea posibilitatea editării unui număr nelimitat de copii după înregistrarea* primară, gravată pe așanumita „matriță". Pentru înregistrările pe **d.**, timp de patru decenii a fost folosit un procedeu artizanal, constînd în incizia unor șanțuri de adîncimi variabile, obținute datorită transformării vibrațiilor aerului prin mijloace mecanice. Este perioada înregistrărilor *mecanice* sau *acustice*. Din 1925, odată cu folosirea microfoanelor* pentru transmiterea semnalului sonor, începe perioada *înregistrărilor electrice*. După 1945, două invenții revoluționează tehnologia **d.**: banda de magnetofon* permite realizarea unor înregistrări primare de o calitate superioară, iar utilizarea policlorurei de vinil fabricarea **d.** cu șanțuri foarte mici (fr. *microsillon*), de lungă durată și cu o înaltă calitate a redării spectrului de timbruri* și intensități*; reducerea vitezei de rotire a **d.** de la 78 de ture pe minut la 45 sau $33^{1/2}$ a contribuit de asemenea la creșterea duratei unei fețe de **d.** de la 4 la cca. 30 de minute. Este perioada „**d.** de lungă durată" (engl. L. P. = *long playing*). Aplicarea industrială a înregistrărilor stereofonice (v. stereofonie **(1)**) aduce în prezent îmbogățiri considerabile în direcția situării spațiale a surselor sonore, efectul de „perspectivă" contribuind la crearea unei audiții cît mai apropiată de cea directă, din sala de concert*. În România, primele înregistrări sonore datează din primul deceniu al sec. 20. Marile case internaționale de **d.** își creează filiale românești în perioada 1920—1930. În 1933 este înființată casa românească „Electrecord". De la o producție de ordinul zecilor de mii (1948) s-a ajuns astăzi la peste 5 milioane de **d.** anual. (R. G.)

discant (< lat. *discantus*; fr. *déchant* sau *dessus*; germ. *Diskant*; engl. *discant* sau

descant; it. *discanto)* **1.** În diferite perioade ale polifoniei* vocale a Evului Mediu, termenul vehiculează sensuri deosebite: **1.** În jurul sec. 12, **d.** este vocea **(2)** plasată deasupra *cantus firmus**-ului. **2.** În epoca imediat următoare (sec. 12—13), noțiunea își lărgește sfera, subsumînd orice tip de compoziție polif. și devenind astfel sin. cu: *organum**, *diaphonia*, *contrapunctus*. **3. D.** *englez* (denumit în Anglia *faburden*, după fr. *faux bourdon** și it. *falso bordone*), se referă la diafonia în cvarte, terțe și sexte, peste *cantus firmus*, practicată nu numai de către compozitorii engl. ci și de către cei fr. și it. **II.** Printr-o extensie și mai amplă, **d.** a ajuns să desemneze: **1.** Vocea **(2)** cea mai înaltă a unei texturi arm. sau polif., vocale sau instr. **2.** Unele registre **(II, 1)** înalte ale orgii* și armoniului*. **3.** Regiunea superioară — în principiu de s. — în care se înscrie în general ambitusul **(1)** unui instr. (ex. *viola* **d.** — v. viole) sau numai registrul **(I)**, zona acută a unui instr. (ex. la pian) (S. R.)

discografie (< gr. *diskos* „disc" și *graphein* „a scrie") **1.** Studiu științific asupra înregistrărilor pe **disc***, analizate sub dublul aspect al realizării artistice și tehnice. **2.** Totalitatea înregistrărilor pe discuri ale unui autor sau interpret. V.: *fonotecă*. (R. G.)

discordanță v. **concordanță (2).**

discotecă < gr. *diskos*, „disc" și *thekế*, „dulap"), arhivă de discuri*. V. *fonotecă*.

disdiapason (cuv. gr. δίς *dis* „de două ori" + diapason **(1)**), în muzica greacă* antică, denumirea dublei octave*.

disis, *re** *dublu diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

disjunct v. **conjunct.**

disonanță, relație succesivă sau (mai ales) simultană de sunete a căror audiție produce o impresie dezagreabilă, de dezechilibru, încordare și care implică „mișcare" în raport cu consonanța*. Determinarea teoretică (implicit acustică) a **d.** este intim legată de aceea a consonanței, încît tratarea în sine a noțiunii este dictată de necesități în primul rînd metodologice. ■ Din punct de vedere istoric (stilistic), **d.** impune totuși unele distincții tehnice căci, în fond, nu atît situația consonanței este controversibilă de-a lungul unei succesiuni de stiluri componistice, cît mai ales aceea de **d.** care a constituit teatrul unor treptate, uneori radicale schimbări de optică. ■ S-ar putea admite că, în mai toate stilurile ce au culminat cu acela al clasicismului*, **d.** au fost considerate secundele* mari și mici, septimele* mari și mici și toate intervalele* mărite și micșorate (deși în anumite situații provocate de enarmonie **(2)** o secundă mărită poate deveni terță* mică iar o terță micșorată secundă mare etc.). Tratarea **d.** și principalele ei reguli au fost stabilite încă în cadrul contrapunctului* (în special al celui înflorit), prin pași tipici de secundă care, după situația în care se produc se numesc: note de pasaj*, broderie*, întîrziere*, anticipație* și combiată*. În linii mari, sub forma notelor străine de acord*, aceeași pași de secundă sînt tipici și pentru armonie **(III, 1, 2)**, ei reprezentînd modalitatea rezolvării* **d.** În afară de aceste accepții de **d.**, în armonie, consonante sînt trisonurile (după teoria funcțională riemaniană numai cele ale T, D și S) dar disonante sînt acordurile formate prin suprapunerea a mai mult de două terțe, situație în care deși componentele acordului (terțele) sînt considerate consonante, rezultanta lor — acordurile de septimă, nouă* etc. — sînt disonante. Tocmai consonanța relativă (imperfectă) a terței creează acest paradox al unui grad în plus în tolerarea **d.**, în timp ce, așa cum remarcă unele tratate (S. Karg-Elert), toleranța este cu un grad mai restrînsă în cazul consonanțelor propriu-zise, încît sînt suficiente numai două cvinte perfecte suprapuse și executate armonic pentru a da naștere unei **d.** Atonalismul* și dodecafonia* au anulat practic contradicția consonanță **-d.**, „stilurile" acestea putînd fi considerate stiluri disonante (consonanța cunoscînd o situație de excepție, mult inferioară frecvenței **d.** în vechile stiluri), ceea ce dovedește, o dată în plus, relativitatea statutului **d.**, inexistența unor criterii precise privind proporțiile „admise" ale unui „amestec" al consonanțelor cu **d.** (G. F.)

dispondeu (< gr. δίς *dis* „de 2 ori" + spondeu*), dipodie* spondaică: — — — — . (A.M.)

distanțial, principiu ~, principiu, emis de C. Stumpf, potrivit căruia procesele melodice, cu deosebire cele monodice*, sînt guvernate de o apreciere inconștientă a distanțelor intervalice. Această explicație psihologistă a nașterii structurii melodice se bazează pe observația că la intonarea **(1, 1, 3)** intervalelor* de către subiecți aparținînd culturilor primitive sau unora neinstruiți fie că acuratețea intervalului corespunde numai arareori raporturilor matematice simple ale vibrațiilor* fie că această trăire distanțială este singura reprezentare (inconștientă) a spațiului sonor (de unde distanța în sine devine măsurabilă). Ceea ce este îndeajuns de clar pentru cercetătorul modern, și anume: capacitatea selectivă a auzului* (v. și consonanță; sunet) de a organiza logaritmic* continuum-ul frecvențelor*, de unde și aproximația intonației dar și „corectarea" ei în cazul unei cîntări prea false (de ex. în cazul unui instr. dezacordat), devenise un argument, dedus pe cale empirică, de către Aristoxenos, care spunea că intervalele muzicale sînt trăite și nu conforme cu rapoartele gamei pitagoreice. Teoreticianul grec deschidea astfel calea unei aprecieri psihogiste a fenomenului sonor și preconiza mai curînd intervenția unor etaloane echidistante în măsurarea spațiului sonor decît unor organizări proporționale (amintita gamă pitagoreică sau gama naturală* din Renaștere*). Dacă proporționalitatea acestor game a fecundat numeroasele speculații numeric-geometrice ale antic., ev. med. și Renaș-

terii, gîndirea mai nouă de tip geometric aplicată spațiului sonor pornește, fără îndoială, de la egalizarea distanțelor operată prin temperare*. În acest sens, **d.** vădește numai o apropiere *formală* de noua viziune *geometrică*, esența fenomenală a celor două puncte de vedere fiind diferită. V. *consonantic, principiu; dodecafonie; polarism; proporție; simetrie.* (G. F.)

distinctio (cuv. lat.), termen de bază al teoriei medievale: în muzica gregoriană* desemnează, în general, prin analogie cu cezura* efectuată într-un discurs, diviziunea prin punctuație a melodiei (o pauză urmînd unui grup mai mare de neume— v. notație **(III)**); în *cantus planus**, **d.** este o semifrază a cărei scurtă melismă* terminală conduce nu spre *vox finalis* (v. finală) ci spre un ton vecin.

distonare, abatere de la intonația **(I, 1)** justă. V. *auz.*

ditiramb (< gr. διθύραμβος *dityrambos* „cel de două ori născut" — epitet al lui Dionisos). Cuvînt de origine, probabil, frigică. La vechii greci, într-o primă fază, a fost un cîntec coral dansat, în cinstea zeului Dionisos. Ulterior (începînd cu sec. 6 î.e.n.), din masa corală au început să se detașeze soliști, genul căpătînd cu timpul un anumit caracter dramatic. Acompaniamentul era asigurat de unul sau mai mulți auleți (v. aulos). A contribuit la nașterea tragediei*. (A. M.)

diton (< gr. δίτονον *ditonon* „două tonuri"), (în teoria muzicală greacă antică) denumirea intervalului de terță* mare, format din 2 tonuri*. În tetracordurile* (genurile) diatonic* și cromatic*, **d.** era un interval compus (cele simple fiind semitonul* și tonul), format de treapta I cu III, în sens descendent. În tetracordul (genul) enarmonic **(1), d.** era însă un interval simplu, fiind format de treapta I cu II. Ca mărime, **d.** făcea parte din grupa celor 4 intervale mici: semitonul *hemitonion*, tonul *tonos*, terța mică *trihemitonion* și terța mare *ditonon*. V. *diesis.* (D. U.)

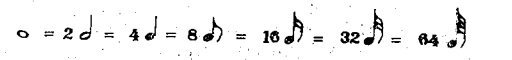
ditroheu (< gr. δίς *dis* „de 2 ori" + troheu), dipodie* trohaică: — ∪ — ∪. **D.** (și nu troheul* izolat) formează unitatea metrică de bază în versurile trohaice. Sin. *dichoreu.* (A. M.)

divertisment (it. *divertimento;* fr. *divertissement)* **1.** Compoziție **(1)** instrumentală în genul unei suite*, alcătuită din piese de obicei scurte, avînd adesea mișcări (tempo **(2)**-uri) de dans*. **D.** a apărut în a doua jumătate a sec. 18, ca înlocuitor al partitei*. **D.** a constituit un gen preferat al manifestărilor în aer liber, mai ales la Viena (Haydn a compus 66 **d.**, Mozart 21), fiind o muzică recreativă. Genuri înrudite cu **d.**: serenada*, casațiunea*. Sin. (actual): *potpouriu**. **2.** Titlu atribuit de compozitorii contemporani anumitor lucrări de ținută gravă, dar cu o formă liberă (ex. Bartók, *Divertimento;* Capoianu, **D.** *pentru orch. de coarde și două cl.).* **3.** Interludiu **(3)**; Sin. *episod.* **4.** Denumire utilizată de unii autori pentru întreaga parte de dezvoltare* a fugii*. Începe după încheierea expoziției*, avînd o extensiune aproximativ de două ori mai mare decît aceasta. Constă din expuneri ale temei* în diferite tonalități **(2)**, legate între ele episoade de dimensiuni variabile. (L. C.)

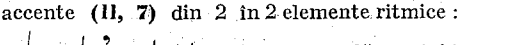
divisi (cuv. it. „împărțiți, separați, divizați"), indicație ce impune împărțirea partidei* unui aceluiași grup al instr. de coarde din orch. (ex. vl.) în 2—4 subgrupuri, astfel ca fiecare subgrup să execute cîte o voce **(2)**. Abrev. *div., div. a3, div. a4.* Revenirea se face prin *non div.* sau *unisono**.

division viol (cuv. engl.) /diviʒn vaiol/, tip de *viola da gamba**, cu același acordaj **(1)**, utilizat numai solistic.

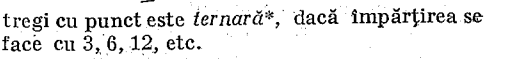
diviziune, termen generic aplicat la împărțirea sau fracționarea după reguli specifice a unor elemente ale muzicii: **1. D.** *normală* a valorii* notelor este *binară**, dacă nota* întreagă se împarte prin 2, 4, 8 etc.



în care caz se determină grafic ritmul* binar (cu accente **(II, 7)** din 2 în 2 elemente ritmice:

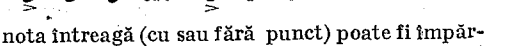


etc.). **D.** normală a notei întregi cu punct este *ternară**, dacă împărțirea se face cu 3, 6, 12, etc.

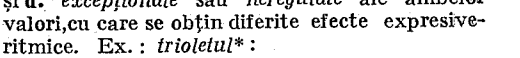


în care caz se determină grafic ritmul ternar (cu accente din 3 în 3 elemente ritmice

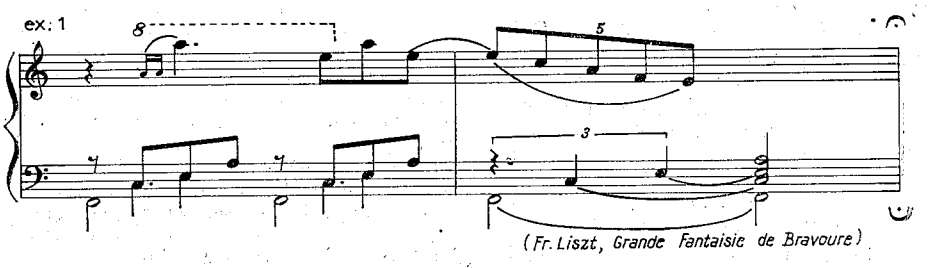
etc. Nu numai nota întreagă (cu sau fără punct) poate fi împărțită ca mai sus, ci și diferitele ei fracțiuni. Există și **d.** *excepționale* sau *neregulate* ale ambelor valori, cu care se obțin diferite efecte expresive-ritmice. Ex.: *trioletul**:



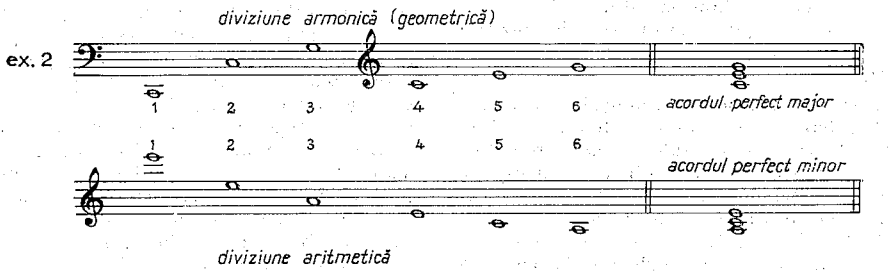
*duoletul**:



Alte **d.** excepționale ale valorii notelor sînt *cvartoletul**, *cvintoletul**, *sextoletul** etc. (ex. 1). **2. D.** *măsurilor*, v. *măsură.* **3. D.** *octavei**, v. gamă; mod; tetracord; pentacord. **4. D.** intervalelor* se efectuează, în sistemul egal temperat*, în părți egale sau neegale. Ex.: secunda* mare (tonul*) se împarte în două secunde mici (semitonuri*) egale, dar octava se poate împărți fie în intervale egale (12 semitonuri sau 6 tonuri sau 4 terțe* mici sau 3 terțe mari), fie neegale (1 cvartă* + 1 cvintă* sau 1 terță mare + + 1 sextă mică). În sistemele netemperate* nici un interval, de orice mărime, nu se poate



Diviziune (1)



Diviziune (6)

diviza în părți egale, ceea ce a constituit unul din motivele principale ale părăsirii lor și adoptării sistemului egal temperat. **5.** (acustică). În timpul vibrației unei coarde sau a coloanei de aer dintr-un tub sonor are loc o **d.** spontană a coardei sau a coloanei de aer, în elemente de 2, 3, 4, . . . ori mai mici. **D.** prin 2 produce octava sunetului fundamental; prin 3, cvinta octavei; prin 4, cvarta cvintei octavei etc. În final, această **d.** dă naștere seriei sunetelor armonice*. **6.** (ist.) **D.** *armonică (geometrică)* și **d.** *aritmetică*, după concepția lui G. Zarlino, bazată pe fenomene acustice, reprezintă cele două moduri opuse în care pot vibra coardele sau aerul dintr-un tub sonor. **D.** *arm.* (notată convențional $1 : \frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{4}$ etc.) pleacă de la fracționarea regulată a unei coarde sau, ceea ce este totuna, de la o serie de coarde de lungimi tot mai mici, corespunzătoare rapoartelor din paranteză. Ultimele trei coarde produc acordul* perfect major* pe tonica* *do* (ex. 2). **D.** *aritmetică* (notată convențional 1 : 2 : 3 : 4 etc.) pleacă de la o serie de coarde cu lungimi de 2, 3, 4, . . . ori mai mari decît cea mai scurtă. Ultimele trei coarde produc acordul perfect minor* pe tonica *la*. În alcătuirea celor două serii de sunete, unde Zarlino recunoaște existența tuturor intervalelor consonante* pe care le admite, constă așa-numita *dualitate arm.* (v. *dualism*). După evidențierea ca atare a sunetelor arm. în sec. următor și după confirmarea lor științifică de către fizicianul J. Sauveur (1701), s-a văzut că acestea erau tocmai sunetele corespunzătoare **d.** *arm.* zarliniene. Ele au fost numite arm. *superioare*, pentru a le deosebi de cele *inferioare*, corespunzătoare **d.** *aritmetice*. Deși nici un fapt experimental nu a putut demonstra existența obiectivă distinctă a arm. inferioare, ele au fost considerate de unii teoreticieni din sec. 18 (J.-Ph. Rameau, G. Tartini ș.a.) ca geneza naturală a acordului și modului min., datorită paralelismului originii lor cu arm. superioare.

Bibliogr.: Zarlino, G., *Le istitutioni harmoniche*, Veneția 1558; Sauveur, J., *Principes d'acoustique et de musique*, Paris, 1700–1701; Rameau, J.-Ph., *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*; același, *Génération harmonique*, Paris, 1722 și respectiv 1737; Tartini, G., *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, 1754; Cuclin D., *Tratat elementar de muzică*, Buc., 1946; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962. (D. U.)

Dixieland (Dixie), (['diksilænd]) stil de jazz* născut în jurul anului 1900, în zona sudică a S.U.A., stil în care se practică improvizația* colectivă pe trei voci **(2)** (cornet*, cl. trb.). ■ Critica fr. desemnează prin **D.** maniera interpretării de către muzicienii albi a stilului „New Orleans"* practicat de negri. (M. B.)

dixtuor (< fr. *dix* „zece") **1.** Formație instrumentală alcătuită din 10 instrumente. **2.** Lucrare instr. de cameră scrisă pentru **d. (1).** Componența instr. a **d.** variază de la o lucrare la alta. De ex.: *Dixtuorul* pentru instr. de suflat

de Enescu este scris pentru 2 fl., 1 ob., 1 corn engl., 2 cl., 2 fag., 2 corni. Echiv. germ. *Dezett.*

d.m., abrev. pentru *destra mano* (it. „mîna dreaptă"). V.: *abreviaţii; încrucişare* **(2).**

do, prima silabă de solmizaţie*, desemnînd, în unele ţări de limbă romanică, tonul *C**. **D.** a înlocuit, din sec. 17, pe vechiul *ut**, prea puţin eufonic în solfegiere*. Primul muzician care a folosit această silabă se pare că a fost G. Bononcini, în *Musico prattico* (1673).

dobă (dubă), nume ce se dă instrumentelor populare româneşti cu două membrane întinse pe un cerc din lemn şi al căror sunet se produce prin lovire cu bete (tobe*). Confecţionarea este diferită de la o regiune la alta. Pe lîngă rolul de marcare a timpilor **(2)** în execuţia muzicală, **d.** se folosea şi ca instr. de semnal. V. *darabană.* (L. B.)

dodecafonie, metodă de compoziţie în muzica sec. 20, bazată pe utilizarea liberă a tuturor celor 12 semitonuri* ale gamei* cromatice* temperate*. **D.** a rezultat din unele acumulări în plan tehnic ce s-au manifestat în muzica europ. (mai ales germ. şi austriacă), la sfîrşitul sec. trecut şi începutul acestui sec., global integrate în fenomenul atonalismului*. Depăşind cadrele stricte ale laboratorului de creaţie, **d.** a antrenat şi o gîndire structurală ce vizează viitoarea sistematizare a elementelor prin serie*, ajungînd la o viziune nouă asupra substanţei şi discursului muzical. Pe de altă parte, **d.** îşi leagă destinul de acela al Şcolii vieneze* moderne, şeful şcolii — Schönberg — fiind considerat şi iniţiatorul acestei metode (chiar dacă, J. M. Hauer a realizat mai înaine o serializare a elementelor cromatice* ale melodicii). O definitivă aplicare a seriei* Schönberg o obţine în anul 1923, cu lucrarea *Cinci piese pentru pian,* după care elevii săi, Berg şi Webern, o aplică cu consecvenţă. Această istoric determinată situare în timp şi spaţiu a făcut ca **d.** să fie considerată, dincolo de virtuţile ei tehnice, drept unul dintre principalele curente ale primei jumătăţi a sec.; din punct de vedere estetic însă, ea a interferat, în special, expresionismul*, de la principiile căruia au pornit reprezentanţii Şcolii vieneze* atunci cînd doreau un „idiom muzical expresionist" (obsesia unor formule **(IV),** atematismul şi fărămiţarea conturului melodic, complicaţia ritmică, cultivarea intensă a disonanţei* în armonie **(III, 1),** melodia — timbrală — *Klangfarbenmelodie** etc.). Opere ca *Wozzek* şi *Lulu* de Berg, *Moise şi Aaron* de Schönberg sau cantatele lui Webern sînt producţii tipic expresioniste. Pe de altă parte, însă, influenţe ale neoclasicismului* se manfestă în lucrări precum *Concertul de cameră pentru vl. pian şi 13 instr. de suflat* de Berg, faptul putînd fi considerat nu doar ca o aliniere la această tendinţă — căreia îi dăduse o replică şi Stravinsky după prima sa orientare expresionistă (neserială, însă — ci şi ca o necesitate interioară a **d.** de a-şi „recupera" o anume fermitate a discursului, ritmica mai viguroasă şi polif., unele elemente intonaţionale **(II, 2)** perceptibile (aşa se explică făurirea de către Berg, în *Concertul pentru vl. şi orch.,* a unei serii compatibile cu acordul* major* sau citarea, în aceeaşi lucrare, a unui coral* de Bach). Din raţiuni asemănătoare, o reclasicizare a formei se produce la Webern, care imaginează structuri* extrem de concise. Dintre cele două principii fundamentale ce au străjuit devenirea **d.**: utilizarea celor 12 semitonuri şi serializarea lor, cel din urmă a cîştigat treptat în importanţă. Astfel, muzica urmaşilor Şcolii vieneze, Nono, Berio, Stockhausen, Boulez, influenţată şi de ideile lui Messiaen, se numeşte, printr-un consens unanim, serială. Deşi principiul era conţinut în metoda dodecafonică, prin serializarea efectuată atît orizontal (în melodie) cît şi vertical (în armonie), serializarea devine ulterior integrală, extinzîndu-se la toţi parametrii*: dinamică **(1),** timbru*, atac **(3).** Totodată, muzica neo-serialiştilor (numiţi şi post-serialişti) părăseşte cantonarea dogmatică în cercul închis al celor 12 sunete, în favoarea unui contur mai suplu, „muzicalizat" prin formule de vîrstă uneori milenară şi cu o „semantică" familiară (fenomenul începuse deja la Webern). Serialismul*, care a păstrat ceva din ineditul discursului preconizat de **d.,** a facilitat astfel calea sintezelor, prin determinarea mai puţin rigidă a facturii (mergînd, prin reacţie, pînă la situaţia contrară a indeterminării şi a aleatorismului*), calea pătrunderii în substanţa muzicală a vechilor moduri* sau a modurilor de esenţă folc., pe care o adoptă mai ales unii dintre compozitorii români actuali. Echiv. germ. *Zwölftonmusik.* (G. F.)

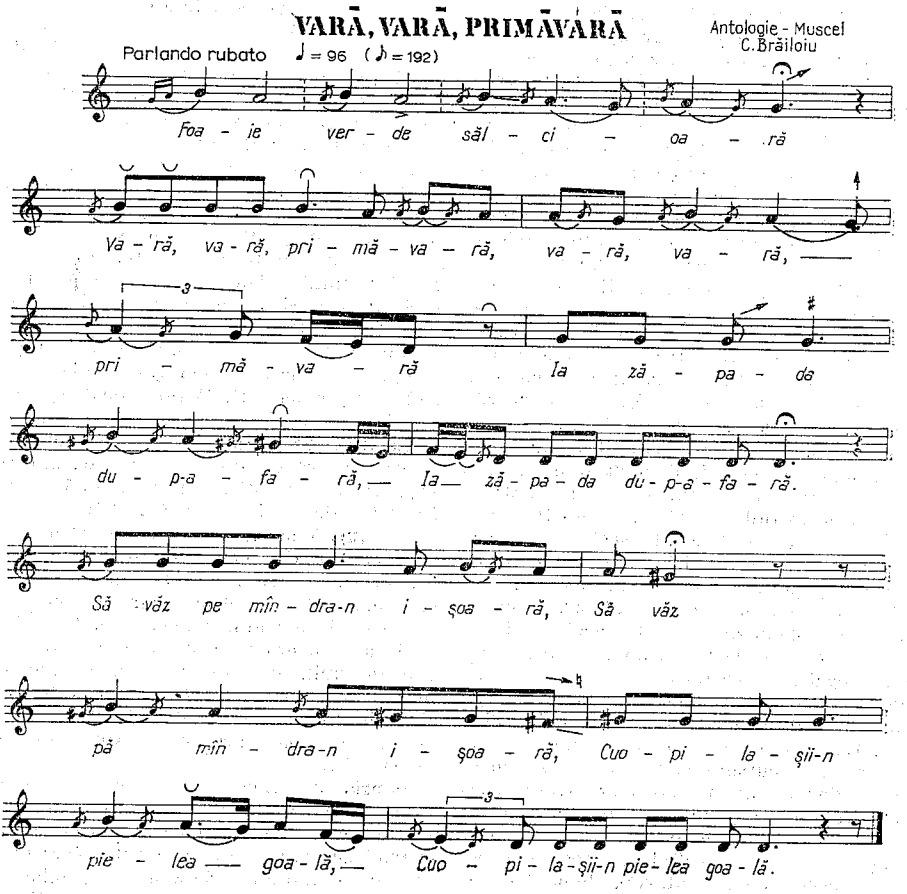
dodolă (dodoloaie) v. **paparudă.**

dogmatică (BIZ.) (< gr. δογματικῶν *dogmaticon),* slava care se cîntă la vecernia* mică şi mare, de simbătă seara (pe cele opt ehuri*) ca şi din alte zile ale săptămînii, după stihirile* de la „Doamne strigat-am" şi după cele de la stihoavnă*. Este numită astfel pentru că textul ei aduce laudă Fecioarei şi conţine dogmele privitoare la persoana lui Iisus. Alcătuitorul **d.** este Ioan Damaschiul (m. 749). (S. B. B.)

dohmiac (do mius) (< gr. δοχμιακός < δοχμιος *dohmios* „sinuos"), (în prozodia* antică) unitate metrică alcătuită din 5—6 silabe. Forma cea mai frecventă este ∪ — — ∪ —. Se mai întîlneşte: ∪ ∪ ∪ — ∪ —. Există cca. 15 variante de **d.** (A. M.)

doime, valoare* corespunzînd jumătăţi unei note* întregi. Se notează: 𝅗𝅥 Echiv. fr. *blanche;* it. *bianca;* engl. *minim;* germ. *Halbe Note.* (A. M.)

doină, stil muzical cu trăsături intonaţionale **(II, 2)** şi structurale proprii, aparţinînd genului



liric neocazional. Terminologie pop.: „cîntec lung", „lung", „îndelungat", „oltenesc", „ca la Jii" (Oltenia); „de codru" „de jale", „de ducă", „oltenesc", „haiducesc", „cucu" (Muntenia); „de jale", „a frunzii" (Moldova), „hore lungă", „de jele" (Transilvania). Se pare că termenul arhaic a fost *daina*, cuvînt de origine indo-europ., cunoscut astăzi şi de popoarele lituanian şi letonian, cu semnificaţie de cîntec. În zilele noastre termenul *daina* s-a menţinut în refrene*, versuri, în cîntecul* de leagăn, cîntecul liric etc. Deşi originea **d.** se pierde în trecutul îndepărtat, aparţine substratului, primele atestări le deţinem din sec. 17 (Mathesius), apoi sec. 18 (D. Cantemir, Fr. Sulzer). **D.** a avut o importanţă deosebită în viaţa poporului, îndeplinind mai multe funcţii, prin asocierea melodiei cu texte variate ocazionale (bocet*, cîntec de secetă, de nuntă, de leagăn) şi neocazionale (cîntec bătrînesc — v. baladă (**IV**)). Béla Bartók şi Const. Brăiloiu, care i-au definit trăsăturile specifice, arată că, pînă la începutul sec. nostru, în unele regiuni (Oaş, Ugocea, Transilvania de S), **d.** şi-a conservat plurifuncţionalitatea. **D.** este o melopee* pe care executantul o improvizează într-o continuă variaţie*, pe baza unor formule (**I, 4**) şi procedee tradiţionale. Trăsături specifice: sufluł larg al frazelor* muzicale care se aştern pe versuri octosilabice, ritm* liber, în *parlando rubato*, (v. sistem (**II, 6**)) gruparea formulelor în perioade* muzicale ample, inegale numite de C. Brăiloiu „strofe elastice"), în care se disting trei părţi: *interjecţia* (cu un profil anumit şi caracter sporadic) continuată cu *o formulă iniţială*, un număr variabil de *formule mediane* şi *formula finală*, fiecare avînd trăsături proprii. Sunetele principale ale structurilor modale* — cele mai frecvente sînt eolicul, doricul, cu sau fără trepte mobile, mai rar structuri pentatonice* sau prepentatonice — sînt bogat ornamentate*. Cei doi piloni, în interiorul cărora se desfăşoară melopeea, sînt stabili, asigurînd perioadei muzicale o configuraţie aparte. Deşi

în trecut **d.** a avut circulație generală, în ultimul sec. s-a menținut în S și E Carpaților, în Transilvania de N, mai rar în alte zone, unde însă se întîlnește mai mult în formă instr. Caracterul **d.** este reținut, intens liric, iar în asociație cu texte haiducești sau de revoltă socială devine dramatic, viguros (Delavrancea). Elemente stilistice: culoarea sunetului (în N Transilvaniei și al Olteniei; emisiune cu sunete „sughițate", cu lovituri de glotă, emisiune numită de Bartók *Schluckstöne)*, o anumită manieră de pronunțare a vocalelor, de purtare a vocii **(1)**, de modificare a sunetului în timpul execuției, modalitatea de îmbinare a versului cu melodia, lărgirea versului peste tiparul octosilabic prin interjecții, refrene, „sunete de sprijin" (Cocișiu), utilizarea resurselor agogice, cu mari contraste de tensiune. **D.** exteriorizează o gamă variată de sentimente și idei, de un profund realism, specific artei orale: dragostea cu toate nuanțele sale, iubirea de muncă, îmbinată cu iubirea de natură, de pămîntul strămoșesc, jalea, atitudinea față de exploatare, de război, lupta pentru libertate socială. Temele haiducești, exprimate în viziune lirică, confirmă viața grea a poporului care și-a făurit din cîntec un mijloc de „stîmpărare", de alinare a suferințelor, de solidarizare pentru același ideal. Astăzi, prin **d.** se înțelege, în mod eronat, orice melodie bogată în ornamente și executată în *parlando rubato*. **D.** vocală este executată și din instr. tradiționale (fluier*, cimpoi*, din frunză). Cu toate că stilul **d.** este unitar, s-au cristalizat, în decursul vremurilor, cîteva diferențieri regionale care nu afectează trăsăturile fundamentale ale stilului muzical și straturile structurale, ca de ex.: **d.** de tip arhaic, **d.** „oltenească", care s-a dezvoltat în procesul execuției de profesioniști (lăutari*), doina haiducească, doina-cîntec, care, păstrînd formulele specifice stilului improvizatoric, tinde să se cristalizeze în forme concise, fixe. V. *Rep. păstoresc.*

Bibliogr.: Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1815; Sulzer, Fr., *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. II, Viena, 1871; Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Kahane, Mariana, *Doina din Oltenia subcarpatică*, Rev. folc., nr. 2, 1963; Comișel, Emilia, *Preliminarii la studiul științific al doinei*, Rev. folc., nr. 1–2, 1959; același, *Folclor muzical*, Buc., 1967; același, *Genurile muzicii populare românești. Doina*, în: *Studii muzicol.*, V, 1969; același, *Du style musical libre dans le folklore roumain*, în: *Revue roumaine d'histoire de l'art.*, tom. XLLI, Buc., 1976; Cernea, Eugenia, *Doina din nordul Transilvaniei. Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice*, în: *Studii de muzicol.*, VI, Buc., 1970. (E. C.)

dolce (cuv. it. „dulce, blînd"; fr. *doux)* **1.** Indicație de expresie prin care interpretul conferă dulceață și blîndețe melodiei. Uneori se folosește și ca indicație de nuanță, echivalînd cu *piano**. **2.** Numele unor registre **(II, 1)** de orgă*.

dolcian (cuv. it.; fr. *doucine;* sp. *dulcayana;* germ. *Dulzian)* **1.** Denumirea fagotului* primitiv. **2.** Denumirea în ev. med. a oboaielor* cu tuburi de formă cilindrică, instr. perimate astăzi. (W. D.)

dolore (cuv. it. „durere"), indicație de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter trist, dureros pasajului muzical astfel notat. Sin.: *con* **d.**; *doloroso; dolente.*

Dolzflöte v. **flaut drept.**

domestic (BIZ.) (< gr. δομέστικος,, *domesticos)*, denumirea celor doi conducători ai „corurilor" din strana* dreaptă și stîngă, subordonați protopsaltului*. În sec. 18, **d.** din strana stîngă a primit denumirea de *lampadar(ie)*, fiind subordonat protopsaltului, care preia în aceeași epocă, și funcția **d.** din strana dreaptă. (S. B. B.)

dominantă (< lat. *dominare* „a stăpîni"), treapta* a cincea a unei game* diatonice* în cadrul armoniei **(III, 1)** funcționale și acordul* clădit pe această treaptă. Este cea mai importantă funcție* alături de aceea a tonicii*. Împreună cu aceasta din urmă realizează cadența **(1)** perfectă (autentică), iar, împreună cu acordul (funcția) de subdominantă*, determină tonalitatea **(2)**. Acordul **d.** are un înalt grad de atractivitate deoarece terța* acestuia este sensibilă* tonalității; acordul de *septimă de* **d.** conține și disonanța* de septimă* care se comportă ca o sensibilă contrară, coborîtoare, față de sensibila ascendență a treptei a VII-a. **D.** a înlocuit noțiunile mai vechi ale modurilor **(I, 3)** medievale: *repercussa* **(1)** și *confinalis**, învestindu-le tocmai cu aceste virtuți funcționale pe care armonia le presupune. Abrev. în cifraj*: D. (G. F.)

domră, instrument popular rusesc, cunoscut încă din sec. 16. Se întîlnește și în Asia Centrală La început avea trei coarde, acordate **(1)** în cvarte* perfecte, întinse pe o cutie de rezonanță* de formă rotundă. Sunetul se produce prin ciupirea corzilor. Există mai multe tipuri de **d.** V. *laută.* (L. B.)

dondaine (cuv. fr.) v. **cimpoi.**

Doppelharfe v. **harfă.**

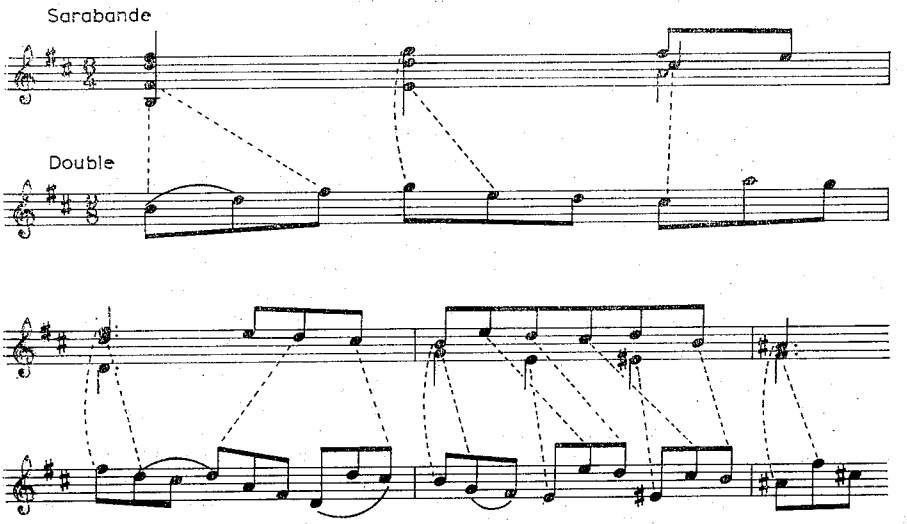
doppione (cuv. it.,) instrument de suflat cu ancie* dublă, utilizat în evul mediu. Confecționat în mai multe mărimi *(discant-bas)* era înrudit cu *cromorna**. (W. D.)

double (cuv. fr. /dwbl/, „dublu"), vechi termen pentru variație **(2)**; reluarea ornamentată (v. ornamentare) a unei fraze* muzicale, procedeu întrebuințat în muzica vocală și instr. fr. din sec. 16–18 (1552: *Tiers liure de tabulature de guitarre* de Le Roy și Ballard). ■ În Germania, **d.** desemnează variația unei fraze dintr-un dans* (Ex.) în timp ce pentru variația unei arii **(1)** se folosesa termenul de *variatio.* V.: *diminuare* **(4)**; *proportio.*

double bass viol (cuv. engl.) v. **viola contrabasso.**

doucine (cuv. fr.) v. **dolcian.**

douçaine (cuv. fr. /dwsen/) **1.** Instrument de suflat medieval cu ancie* dublă, de registru



(J. S. Bach, Sarabandă și double din Partita nr. 1 pentru Vnă solo)

Double

(**I**) grav, avînd tubul de formă conică. **2.** Registru (**I, 1**) de orgă* de 8 sau 16'. (W. D.)

doxastarion (< gr. δόξα *doxa* „slavă, mărire"), carte de cîntări numite slave sau slavoslovii (început cu formula „Slavă . . ." sau „Mărire Tatălui . .-"). În general **d.** conțin slave de la vecernie* și utrenie* din perioada octoihului*, a penticostarului* și a triodului*. Din punct de vedere poetic, slavele cuprind 10—20 versuri, încheie un grup de stihiri* (strofe) și se găsesc aproape în toate slujbele bis. Sînt scrise de obicei într-un stil melodic mai larg, în mișcare potolită (stihiraric — v. *eh; stil*). (N. M.)

doxologie (< gr. δόξα *doxa* „slavă" și λόγος *logos* „cuvînt") denumire a imnului (**1**) lui Antinogen (m. 196), Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ („Slavă întru cei de Sus, lui Dumnezeu"), ce se cîntă sau se citește la sfîrșitul utreniei*. Cînd se cîntă — în duminici și sărbători — poartă denumirea de **d.** *mare* (δοξολογία μεγά; sl.: славословие великое „preamărirea mare") iar cînd — în restul zilelor — se citește se numește **d.** *mică* (δοξολογία μικρά „preamărirea mică"). Tot **d.** mică se numește uneori ecfonisul* — formula de încheiere a ecteniilor*, precum și imnul trinitar din sec. 4 (Δόξα πατρὶ καὶ γἱῶ „Slavă Tatălui și Fiului"). **D.** mare este cunoscută încă de la sfîrșitul sec. 1, indicații despre utilizarea ei găsindu-se în *Codicele alexandrin*, la Athanasie cel Mare (m. 374) și la Ioan Hrisostomul (se. c. 4). (S. B. B.)

dramă liturgică, tip de dramă muzicală care s-a dezvoltat în cadrul slujbei religioase catolice, aproximativ între sec. 10—13. A luat naștere ca urmare a amplificării treptate a unor tropi* sub formă de dialog cîntat (mai întîi în liturghia* de Paști, apoi în cea de Crăciun) în scopul redării mai plastice, mai convingătoare a unor scene biblice. La început, acest dialog, interpretat de cîțiva clerici, se baza pe fragmente melodice și texte gregoriene (v. gregoriană, muzică), adaptate și adăugate (de creatori anonimi) acestui moment special al desfășurării liturgice. Cu timpul, dialogul se lărgește, se înmulțesc replicile și, în consecință, numărul personajelor. Apar costumații speciale iar, în faza de apogeu a genului, se apelează și la o aparatură tehnică, desigur primitivă; tropii de altădată se transformă în adevărate spectacole în interiorul bis. (reprezentațiile aveau loc în dreptul altarului). Textul devine aproape un libret* de operă* replicile urmînd cu timpul să fie versificate și dispuse în strofe. Interpreții capătă indicații de gestică și mimică. Din punct de vedere muzical, se face simțită tot mai mult influența melodiilor profane ale trubadurilor* și truverilor*, **d.** căpătînd aspectul unor creații originale. La început, cîntarea era monodică*, mai tîrziu se poate presupune că se foloseau și formule polif. ale timpului; astfel, solo-uri vocale alternau cu dialoguri sau coruri. În acest moment se foloseau desigur pentru acomp. și instr. **D.** a anticipat cu cîteva secole apariția teatrului laic și a operei. Sin.: *mister*. (O. B.)

drăgaică, sărbătoare populară din ciclul primăvară—vară, practicată în zonele transcarpatice, la 24 iunie. A fost atestată de D. Cantemir. Un grup de fete, îmbrăcate în costume

speciale, împodobite cu cununi de **d.**, cu coliere la gît și la mîini, cu lenjerie de copil mic, își aleg o „mireasă" și un „mire" — numit „Drăgan". Obiceiul sărbătorește maturizarea recoltei și se desfășoară în mai multe „acte": împodobirea **D.**, pornirea în alai pe uliță și pe holde „cu mîinile întinse și cu basmalele fluturînd în vînt" (Cantemir), cîntecul și jocul pe la case și pe străzi, darul. Jocul* **d.** presupune o mare pricepere (se poartă bastoane sau săbii; în trecut și secere — Hasdeu) și este acompaniat de fluier*. Un „steag" asemenea celui al călușarilor*, purtat de un băiețel, le însoțește pretutindeni. La răspîntii se fac lupte, cînd se întîlnesc două grupe de **d.** Numărul **d.** variază: cînd sînt patru, una este „mireasa", alta „gărgălanci" și două „schimbătoare" (Hasdeu). Textul poetic descrie mizeria țăranului din trecut, bucuria pentru începerea strîngerii recoltei, urări de sănătate și belșug, adeseori versuri finale satirice. Melodia, în pentatonic* I (pur sau evoluat), are formă fixă ternară* (ABBc), în ritm viu, binar* aksak (al doilea timp alungit — **v.** sistem **(II, 6)**). Melodia vocală este urmată de 2—3 dansuri vechi locale. În elementele sale esențiale, obiceiul se înrudește cu „Ispasul" din Transilvania și cu obiceiuri agrare ale altor popoare europ. și extraeurop. Astăzi, **d.** se mai păstrează în cîteva sate din Teleorman; a fost preluată, datorită valorii artistice și spectaculoase a dansului și cîntecului, de echipele artistice de amatori.

Bibliogr.: Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, Viena, 1715; Mușlea, I., Bîrlea, Ov., *Tipologia folclorului, din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Buc., 1970; Varagnac, A., *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Paris, 1948; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E. C.)

Dreher (cuv. germ. /dre:r/, „cel ce se învîrtește"), dans popular în măsură* ternară*, în genul *Ländler**-ului (ca un vals* lent), obișnuit în Austria, Bavaria.

Drehleier (cuv. germ) v. **chironda.**

Drehorgel (cuv. germ) v. **mecanice, instrumente.**

drîmbă (fr. *guimbarde;* germ. *Maultrommel*), vechi instrument popular idiofon, de origine extrem-asiatică și cu arie de răspîndire foarte largă. În Europa este semnalat din sec. 14. Este alcătuită dintr-o ramă de fier, în formă de pară, cu capetele libere, în mijlocul căreia este fixată o lamă de oțel. Sunetul se produce prin agitarea cu degetul a lamei, iar înălțimea acestuia variază în funcție de presiunea diferită a dinților (între care se țin capetele ramei). Cavitatea bucală funcționează ca rezonator. (L. B.)

dualism, concepție potrivit căreia bipolaritatea major-minoră a trisonului (v. acord), respectiv a modurilor **(II)** major* și minor* în cadrul armoniei **(III, 2)** tonal-funcționale, se supune unei aceleiași legități dialectice și și-ar avea originea în datele obiective ale fenomenului fizic al armonicelor*. Remarcînd individualitatea trisonului în urma impunerii treptate a armonicului, Zerlino aplica, într-un sens încă monist, procedeul diviziunii **(5)** armonice, respectiv aritmetice, în fundamentarea acestuia (simpla recunoaștere a realității trisonului ca și noua expresie matematică găsită terței* majore și minore nu sînt însă argumente suficiente pentru a-l desemna pe Zarlino — conform opiniei lui Riemann — ca pe cel dintîi dualist). Odată cu teoria lui Rameau asupra armoniei, atît trisonul cît și, ceea ce mai tîrziu s-a numit tonalitate **(1)** și-au găsit o bază rațională în fenomenul armonicelor superioare ale unui sunet fundamental. Șirul primelor armonice a fost considerat modelul natural al trisonului major; „rezonanța" nu a putut oferi însă un asemenea model și pentru acordul minor (cu toate că Rameau a emis ipoteza armonicelor inferioare), astfel încît acesta precum și modul minor continuau a fi considerate un reflex al majorului. Ca o prelungire a teoriei afectelor*, teorie care în ipostaza sa romantică se baza — și nu în ultimă instanță — pe dichotomia psihică dintre major și minor, această problemă a naturii oarecum misterioase a fenomenului a dat naștere unor speculații de nuanță filozofică, para- sau cvasimuzicală (Goethe, de ex., s-a interesat de caracterele minorului, probabil în virtutea faimoaselor dar hazardatelor sale teoretizări asupra culorii). Pe de altă parte, tot mai necesară în procesul consolidării și adîncirii conceptului de armonie, explicarea unitară a major-minorului se impunea. Întemeiat pe convingerea că singurele intervale „direct perceptibile" sînt octava*, cvinta* și terța* mare, Hauptmann investește procesul armonic cu un principiu dialectic, în care trisonul major are rolul unui dat activ în timp ce trisonul minor acela al existenței pasive a unui ton în condițiile asocierii cvintă-terță, Oettingen merge mai departe în cercetarea **d.** și, considerînd terța mare, în același chip, ca fiind implicată în structurarea ambelor acorduri, stabilește însă ca ton de bază pentru trisonul major tonul lui fundamental (de ex., în major, *sol-si-re)* iar pentru trisonul minor tonul lui superior (de ex., în minor, *re-si bemol-sol)*. Riemann se ocupă intens de problema **d.** și, preluînd, imperativul fundării dialectice a fenomenului de la Hauptmann și metoda deducerii prin proiecție reflexă (inversă) a acordurilor de la Oettingen, ajunge la ipoteza existenței unei serii de armonice inferioare care să explice acordul minor, ipoteză ce nu se verifică însă pe cale experimentală. Adîncirea **d.** și transcenderea sa de fapt din sfera armoniei tonal-funcționale în aceea a unei armonii bazată pe o tonalitate lărgită (inclusiv prin modal) este efectuată de către Karg-Elert în a sa teoria polaristă*.

Bibliogr.: Hauptmann, M., *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, 1853; Oettingen, A. v., *Harmoniesystem in dualer Entwickelung*, Dorpat și Leipzig, 1866; Riemann, H., *Musikalische Syntaxis*, același, *Das Problem des harmonischen*

Dualismus, Leipzig, 1905; același, *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*, 1898; Dahlhaus, C., *War Zarlino Dualist?* în: *MF.*, X, 1957, nr. 2, (G. F.)

dubă v. **dobă**.

dublare 1. Repartizarea aceluiași text muzical la două (sau mai multe) voci **(2)** sau instrumente, la unison* sau la octavă*. **2.** Interpretarea *double**-ului unei melodii. **3.** (în armonie) Multiplicarea unui sunet din acord*, la unison, la octavă, mai rar la cvintă*. **4.** Înlocuirea unui interpret (mai ales în operă*).

dublă, dublu 1. *Coardă* **d.**, procedeu al tehnicii de execuție la instrumentele cu coarde și arcuș, permițînd emiterea simultană a două sunete (acordurile* se execută pe coarde **d.**, arpegiind* două cîte două coarde). **2.** *Orchestră** **d.**, *cor** **d.**, reunire — prin alternare sau prin contopire — a două grupuri de instrumentiști, respectiv cîntăreți, fiecare din grupuri formînd o orch. completă sau un cor complet pe voci egale sau mixte. V. *antifonie; stereofonie* **(2). 3. D.** *concert*, concert (2) instr. dublu cu două partide* solistice (destinate unor instr. de același fel — ex. *Concertul pentru două vl. și orch. în re minor* de J. S. Bach; unor instr. din aceeași familie — ex. *Concertul pentru vl., v. cel și orch. în la minor op. 102* de Brahms; sau unor instr. de natură diferită — ex. *Concertul pentru pian, trp. și orch.* de Șostakovici). **4. D.** *bară*, v. *bară* **(II, 4). 5. D.** *bemol*, v. bemol. **6. D.** *diez* v. diez. (G. F.)

Dudelsack (cuv. germ) v. **cimpoi.**

duduk v. **frula.**

duet (it. *duetto*; fr. *duo*; germ. *Duett, Duo*; engl. *duet*) **1.** Piesă vocală pentru 2 voci **(1)** cu sau fără acomp. La origine stă o formă contrapunctică neacomp. numită *bicinium** sau *diphonon* (sec. 15—17). În sec. 17—18, la o mare înflorire **d.** de cam. (Stradella, A. Scarlatti, Frescobaldi), care e o cantată* acomp.; **d.** da chiesa (de biserică), asemănător unei arii **(1)** *da capo* sau arii de concert *(Stabat Mater* de Pergolesi) și aria la 2 voci, devenit în sec. 19 lied* la 2 voci (Mendelssohn, Schubert, Brahms etc.). Preluat în sec. 18 de creația de operă*, devine un număr* important, dar fără o formă prestabilită, structurat în funcție de necesitățile dram. Poate fi construit în dialog, din 2 linii melodice simultane sau succesive sau ca dublă melodie de formă închisă sau deschisă **(d.-*scenă*). 2.** Formație vocală care execută un **d. (1).** V. *duo*. (E. Z.)

duhuri (echiv. gr. *pneumata*, „sufluri") (BIZ.) v. **notație (IV).**

Duiflöte (cuv. germ.) v. **bifara.**

dulcayana (cuv. sp.) v. **dolcian.**

dulcimer (cuv. engl.) v. **Hackbrett.**

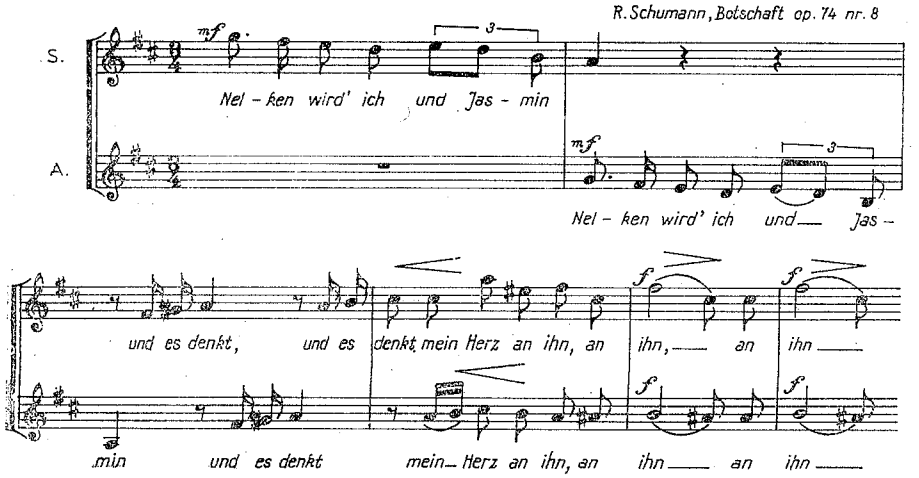
Dulzian (cuv. germ.) v. **dolcian.**

duma și dumka, epopee veche ucraineană care descrie lupta poporului pentru libertate, momente din luptele eroice ale cazacilor. Epoca de înflorire: sec. 17—18. Textul se cîntă în stil recitativ* și e acomp. cu liră*, cobză* și, mai tîrziu, cu bandură*. V. *bîlină*.

Bibliogr.: Kolessa, Ph., *Über den melodischen und rhythmischen Aufbau die ukrainischen rezitierenden Gesänge, (Dumy)* Wiena, 1909; Diels, P., *Die epische Volkslieder der Ukraine*, 1957; același, *Phonographierte Melodien der ukrainischen rezitierenden Gesänge („Dumy")*, vol. XIV, *Beiträge zur Ukrainischen Ethnologie"*, Lemberg, 1910. (E. C.)

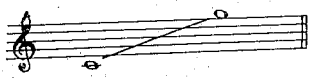
duo (< fr. *duo*/dyo/ „duet"), piesă pentru 2 instrumente (monodice* îndeobște), identice sau nu. Denumirea se referă la numărul executanților sau al liniilor melodice. Piesele pentru pian la 4 mîini sau pentru 2 piane sînt considerate **d.**, nu însăși sonatele* pentru un instr. asociat cu pianul. Foarte uzitat în sec. 18—19 în lit. pedagogică de vl. Identificat uneori în mod eronat cu *duetul* **(1).** V. *bicinium*. (E. Z.)

duodecimă (< lat. *doudecima* „a 12-a"), interval* dintre un sunet și al 12-lea consecutiv,



Duet (1)

în ordinea scării diatonice (cvinta* peste octavă*):



În fenomenul acustic, **d.** are o importanță esențială, fiind primul interval diferit de octavă $\left(\frac{1}{3}\right)$. (A. M.)

duolet (< lat. *duo* „doi"), diviziune **(1)** excepțională a unei valori* ternare* în două subdiviziuni: (A. M.)

dupla (cuv. lat. „dublă") v. **proporție (II).**

dur, denumirea germană pentru major*. Provine din lat. *durum*. Ant. *moll**. V. **b.**

durată I. 1. Interval de timp afectat unei note* sau pauze*. **D.** se indică prin: forma notelor și pauzelor; punctul* pus după notă; semnele așezate deasupra notelor (legato*, coroană*, staccato*, louré* etc.); indicarea procedeului de execuție (pizzicato*, spiccato*); măsura* (o pătrime* în ¢ e mai scurtă decît în C). **D.** sunetelor este relativă, ea depinzînd de tempo **(2)**-ul, și caracterul lucrării. **D.** absolută poate fi indicată (în principiu) prin cifrele metronomice (v. *metronom*), dar și aici intervine punctul de vedere al interpretului* care le poate respecta sau nu. **2.** Cronometrajul total al unei lucrări sau a unei mișcări dintr-o lucrare. Unii compozitori îl indică, ajutînd astfel pe interpret să-și fixeze mai precis tempoul și, în ultimă instanță, **d.** fiecărui sunet în parte. (A. M.) **II.** Unul dintre parametrii muzicali în concepția unora dintre compozitorii contemporani (mai ales a acelora de orientare postserială), reprezentînd ansamblul elementelor **d. (1)** care, asemenea înălțimii*, intensității* timbrului* și atacului **(4)**, poate fi organizat pe baza seriei* la toate dimensiunile discursului. Prima compoziție în care s-a aplicat principiul organizării **d.** a fost *Mode de valeur et d'intensité* de Messiaen (1949—1950). V. *Valoare* **(II, 1).** (G. F.)

dutâr v. **lăută.**

duty-bugle (cuv. engl.) v. **corno signale.**

dux (cuv. lat. „conducător") v. **subiect.**

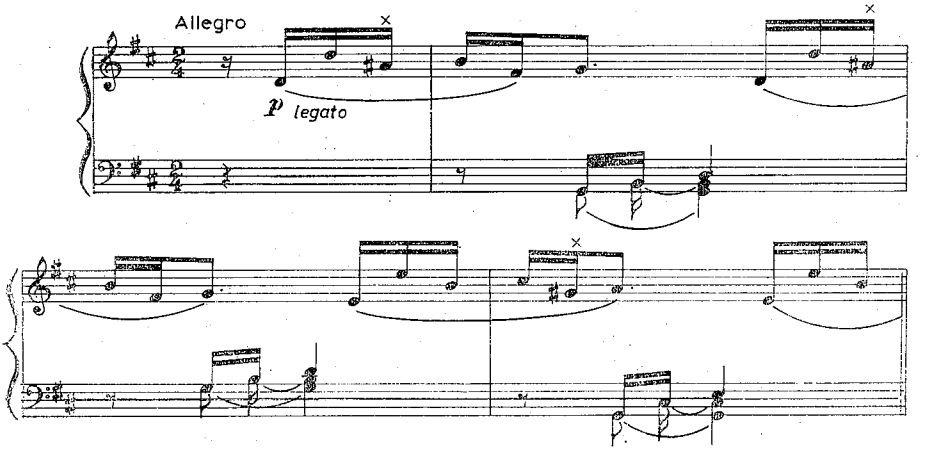
E

e 1. Numele celui de al cincilea sunet al gamei* în nomenclatura alfabetică (v. notă **(1)**) provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din ev. med. În teoriile muzicale anglo-germ. actuale, **e** este echivalentul lui *mi**. Popoarele romanice au înlocuit în solmizație* literele prin silabe (**e** = *mi*). **2.** Unii teoreticieni germ. de la începutul sec. 19 desemnează prin litere majuscule respectiv minuscule, acordurile* majore* și minore*, obicei extins apoi și la desemnarea tonalităților **(2)** (ex. E = *trison* major pe *mi* sau tonalitatea *mi major*; **e** = trison minor pe *mi* sau tonalitatea *mi minor*). **3.** În sistemul *modurilor* **(1, 3)** gregoriene, **e** este *finală**, pentru modurile 3 și 4 (frigian și hipofrigian). V. *cifraj*.

ecfonetică, (cîntare ~ ; notație ~) v. **bizantină, muzică ; notație (IV).**

ecfonis (< gr. ἐκφώνησις, de la ἐκφωνέω „ridic glasul"), formulă de încheiere a ectheniilor* și a unor rugăciuni. Sin.: *vosglas*. V. *doxologie* (S. B. B.)

echappée (cuv. fr. /eʃape/, „scăpată, ieșită") (în armonie **(III, 2)**), notă* străină de acord*, care urmează diatonic* unei note reale, realizînd legătura cu acordul următor printr-un salt*, fie că face parte sau nu din acel acord.



(L. v. Beethoven, Sonata op. 14 nr. 2 în sol major pentru pian)

Echappée

E. se consideră uneori și ca o broderie* din care a fost eliminată nota de întoarcere.

echeia (cuv. gr.), tuburi rezonatoare din lut sau metal avînd funcția de a conduce impulsurile sonore (cuvînt, cîntec etc.) din scenă la spectatori. Au fost utilizate în amfiteatrele eline și romane. Echiv. lat. *vasa aerea*; germ. Schallbecken. (W. D.)

échiquier (cuv.fr./eʃikie/; sp.*exaquir*; germ. *Schachbrett*; engl. *chekker*), instrument cordofon cu clape din sec. 14, construit după sistemul clavicordului*. Este considerat strămoșul clavecinului*. Sin.: *échaqueil*. (W. D.)

eclisă, parte a instrumentelor cu coarde, care face legătura între fața superioară și cea inferioară. V. *violină*.

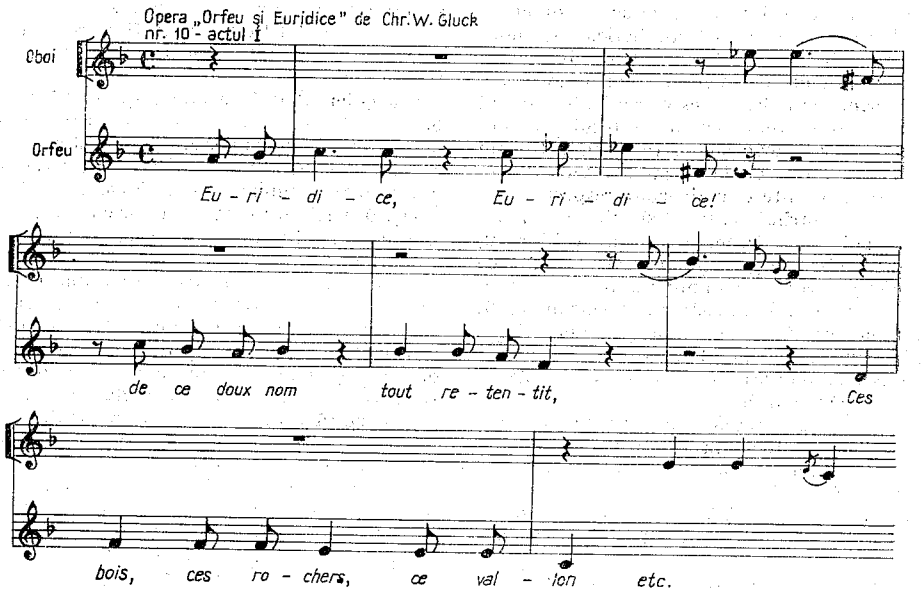
ecoseză (< fr. *écossaise* „scoțiană"), dans* scoțian, cîntat inițial la cimpoi*. Ca dans pop., era în măsură* ternară*; după 1800, adoptă un tempo **(2)** vioi în măsură de 2/4. Aparține încă din sec. 17 dansurilor de curte (sub denumiri generice de contradans* și anglaise*). În compoziția cultă se întîlnește în suite* de J. S. Bach și, sub forma pieselor de gen*, la Beethoven, Schubert, Chopin, ș.a. (I. R.)

ecou (< gr. *ekho* „(ră)sunet"). **I.** Efect acustic produs de sunetul* reflectat de un obstacol (suprafață, zid, stîncă, margine de pădure) și perceput cu o mică întîrziere de către emițătorul sunetului direct. Întîrzierea trebuie să fie de cel puțin 0,1 s pentru ca perceperea să fie clară. Deoarece viteza sunetului este de c. 340 m/s, rezultă că unda sonoră trebuie să parcurgă în total minimum 34 m dus-întors, astfel că distanța dintre emițătorul-receptor și obs-

tacol trebuie să fie de cel puțin 17 m. (D. U.) **II.** Manual* al orgii*, dotat cu un registru (**I**) de sunete dulci și care face **e.** registrelor acționate de alte manuale. **III.** (it. *eco ;* fr. *écho ;* engl. *echo ;* germ. *Echo ;* sp. *echo),* procedeu componistic care constă în repetarea unei scurte teme* sau a unui motiv* muzical la o intensi-

Bibliogr.: Kroyer, Th., *Dialogo und Echo in der alten Chormusik,* în: *Jahrbuch Peters,* 1909; della Corte, A., și Gatti, G., *Dizionario musicale,* Torino, 1930; Cișman, Al., *Unde elastice și acustică* în: „Fizica generală", vol. II, Buc., 1960; *Enciclopedia musicale Garzanti,* Milano, 1974.

ectenie (< gr. ἐκτείνω, *ekteino,* „a întinde, a prelungi"), grup de stihuri*, executate de



Ecou (**III**)

tatc* sonoră mai scăzută. A fost mult folosit încă din sec. 15 și 16 în muzica vocală polif. de către compozitori ca Josquin Desprez, Luca Marenzio și Orlando di Lasso (în celebra villanellă „Ecoul"-1581), ca tehnică imitativă* specială. În sec. 17, prima etapă a dezvoltării operei*, aduce o avalanșă de subiecte pastorale în care, de multe ori, este zugrăvită figura mitologică a lui Eco plîngîndu-și iubirea neîmpărtășită; de aici nenumărate arii* în această perioadă folosesc procedeul de **e.**, procedeu care se va extinde însă și în opere care nu au nici o legătură cu legenda. Rămînînd un efect muzical de sine stătător, **e.** va fi cultivat și în scriitura instr., întreaga epocă a barocului* fiind dominată de această manieră de repetare în piano* a unei fraze* mai înainte enunțată în forte*. Procedeul este preluat în lucrări de factură concertantă sau responsorială*, ca efect special (Stamitz, *Sinfonia in eco a 2 chori ;* Mozart, *Notturno pentru 4 orch.;* Chabrier, *España ;* Rimski-Korsakov, *Capriciu spaniol ;* R. Strauss, *Ariadna la Naxos),* sau ca principiu general al compoziției (Hindemith, *Echo pentru flaut și pian),* vizînd uneori stereofonia*. (O. B.)

preot sau de diacon în stil recitativ*, la care cîntărețul* sau corul* răspunde cu : „Doamne miluiește", „Dă Doamne" sau „Ție Doamne". După conținutul și destinația lor se disting : **E.** *mare* (14 stihuri, la care se mai adaugă în unele cazuri stihuri specifice); **E.** *mică* (4 stihuri); **E.** *întreită ;* **E.** *de cerere ;* **E.** *de mulțumire* etc. (N. M.)

efimnion (cuv. gr.) v. **condac.**

eh (< gr. ἦχος, *echos,* „melodie"), termen muzical bizantin prin care se înțelege schema melodică model, proprie fiecăreia din cele opt grupări ale cîntărilor bizantine, care poate fi definită prin complexul de elemente : scară muzicală (v. gamă) cu structură proprie (mod de construcție sau sistem (**III, 2**) sonor, gen (**II**) căruia îi aparține etc.), sistem de cadențe (**1**), formule (**I, 3**) melodice preexistente. Ca sistem, în sens larg, cele opt **e.** datează din a doua decadă a sec. 6 (v. bizantină, muzică). Mult timp s-a susținut că acest sistem își are originea în vechea practică și teorie eline (v. greacă, muzică), dar, în ultimele decenii, și-a făcut loc tot mai mult părerea originii acestora în practica Orientului Apropiat, după unii în ideile cosmologice ale vremii, ceea ce l-ar

lega de surse siriene, ebr., babiloniene şi chiar hitite. Pentru o atare origine pledează lipsa de concordanţă dintre **e.** şi vechile armonii eline (v. armonie (**II, 1**)), dar şi faptul că imnografia creştină, şi odată cu ea însăşi muzica, s-a dezvoltat în Orientul Apropiat — mai ales în Siria — şi tot aici a fost organizat octoehul*.

■ Cele opt **e.** sînt împărţite — ca şi armoniile eline — în două grupuri: *autentice* (κύριοι) şi *plagale* (πλάγιοι). Prin sec. 10—11, **e.** erau indicate prin numeralele ordinale greceşti:

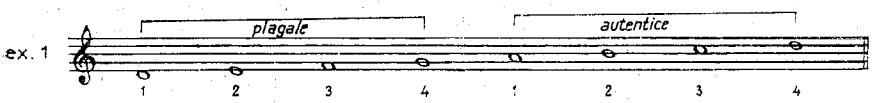
ἦχ (= ἦχος): ἦχ α', ἦχ β', ἦχ γ', ἦχ δ'

cele autentice şi aceleaşi numere precedate de

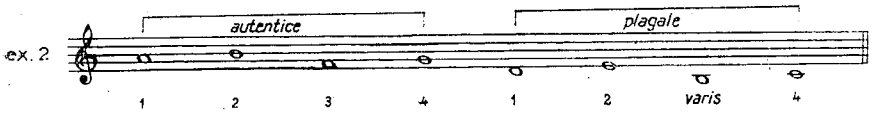
πλ (= πλάγιος): πλ α', πλ β', πλ δ'

cele plagale. Pentru mai multă precizie, se adăuga înaintea numeralului ἦχος: ἦχος α' (πρῶτος) sau ἦχ α', ἦχ β etc.

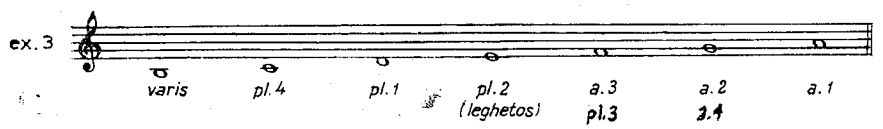
Cu începere din sec. 11—12, indicarea **e.** este însoţită de 1, 2, mai rar 3 semne neumatice (v. notaţie (**IV**)) care precizează mai clar sunetul iniţial al cîntării: ἦχ ἦ etc. Din sec. 13, se aplică, **e.** denumirile toponimice eline: *dorian frigian, lidian* etc. Nici una dintre aceste indicaţii nu contribuie cu nimic la cunoaşterea structurii scărilor şi nici a naturii intervalelor* care intră în componenţa acestora. Pornindu-se pentru determinarea scărilor muzicale de la tratatele teoretice păstrate, care sînt sumare şi insuficient de lămuritoare, şi desconsiderîndu-se muzica de după „reforma" lui Chrysant, pentru motivul că ar fi cu totul altceva decît muzica medievală, s-a ajuns la transcrieri mai mult decît discutabile. Se porneşte, în general, de la ideea că scările muzicale ale **e.** biz. au fost — ca şi cele gregoriene* — de la început diatonice*, şi că cromatizările au apărut cu începere din sec. 13 (v. cromatism), deşi există date şi menţiuni mult mai vechi. În afară de aceasta, scările muzicale sînt privite prin prisma octavei*, cel mult prin înlănţuirea sau alăturarea unor tetracorduri* diatonice, deşi la grecii vechi, la perso-arabi şi în psaltica actuală se recunoaşte existenţa genurilor cromatic şi enarmonic (**I**), alături de cel diatonic, ca şi a mai multor *sisteme* sonore pe baza cărora iau naştere diferite melodii. În fine, se socoteşte că **e.** se succed în ordinea numărului lor prin trepte alăturate, şi că plagalele se află la cvinta* inferioară a autenticelor. După această concepţie, **e.** s-ar încadra în octava re^1-re^2 şi ar avea următoarele „tonici" sau „sunete de bază":



După alţi specialişti, ordinea **e.** ar fi:



Ghidîndu-ne după mărturiile* **e.**, dar şi după practica actuală, fixăm „sunetele de bază" ale cîntărilor după cum urmează:



Vorbim de „sunet de bază", care este, în parte echivalent cu tonica* din muzica tonală, şi nu de finale*, pentru că atît acestea, ca şi sunetele iniţiale, sînt în raport strîns cu „baza" dar mai numeroase dacă avem în vedere *stilurile* din cadrul fiecărui **e.**: *irmologic, stihiraric* şi *papadic*. Acest lucru va rezulta clar din tabelele alăturate. Teoretic, se consideră existenţa a opt **e.**, dar în realitate numărul acestora este mai mare. În sec. 13 sînt menţionate, de pildă, ca forme ale unor **e.** existente, *nenano, nana* şi *leghetos*. În afară de aceasta, din sec. 14 aflăm de existenţa **e.** *mijlocaşe* (μέσοι *mesoi*), ca şi a unor mutaţii (**3**) (φθόραι, *fthorai*). Dacă problema „mijlocaşelor" şi a „mutaţiilor" (v. şi metabolă) nu este mulţumitor lămurită, cele trei „forme" noi menţionate mai sus sînt o realitate care s-a impus tot mai mult în decursul dezvoltării muzicii biz. după cum reale sînt unele forme distincte — încă neteoretizate — pe care le întîlnim la mai toate **e.** Ne referim la prosomii* (προσόμοια *prosomoia*) care prezintă adeşea particularităţi distincte în raport cu **e.** cărora le sînt ataşate. Dacă mai avem

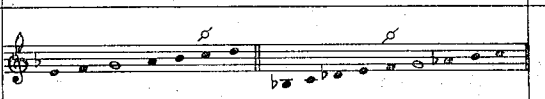
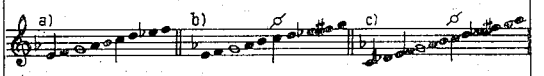
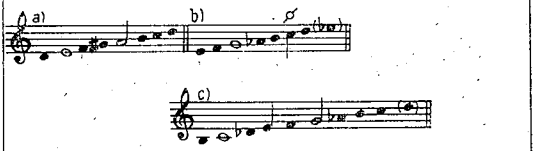
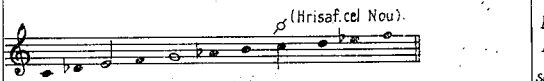
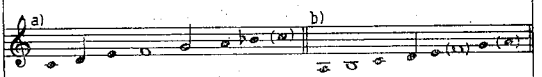
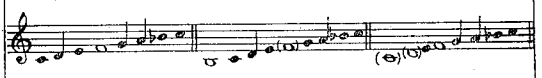
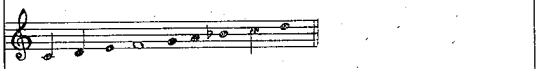
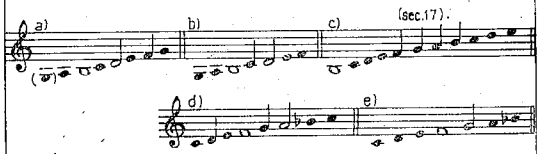
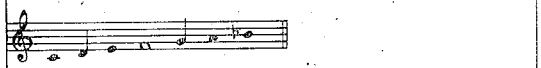
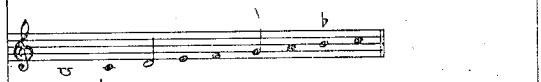
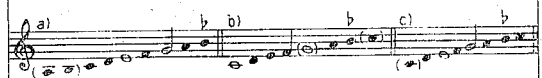
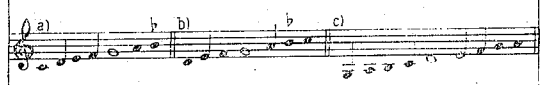
în vedere și cele trei stiluri* menționate, existente la fiecare **e.**, care prezintă nu numai trăsături stilistice ci și structurale și cadențiale specifice, numărul de opt **e.** nu poate reda nici pe departe realitatea, neputîndu-se limita doar la opt scheme modale, cîte una pentru fiecare **e.** În afară de aceasta, indicarea scărilor prin octave cu diviziune **(6)** armonică pentru autentice și aritmetică pentru plagale, nu ne ajută la cunoașterea varietății de scări și structuri modale întîlnite în muzica biz. Pentru toate aceste considerente, vom prezenta în tabele schemele **e.** pornind de la ceea ce întîlnim în practica muzicală — deci, în mss. — și nu de la teorie. La fiecare schemă modală vom indica, prin durate* diferite, funcția sunetelor, marcînd *finala* — care nu reprezintă totdeauna, cum spuneam, „sunetul de bază" al **e.** — prin valoare de notă întreagă, „dominanta", atunci cînd este clară, prin valoare de doime; treptele asupra cărora se insistă sau pe care se cadențează mai rar prin valoare de pătrime, iar celelalte trepte ale scării prin oval umplut. În cazul existenței a două finale, cea trecută între paranteze este mai rar folosită. La baza schemelor modale stau mss. din sec. 13—16 pentru cîntările irmologice și stihirarice, din sec. 17—18 pentru cîntările papadice. Și pentru că muzica biz. a evoluat continuu — fără ca această evoluție să însemne „decadență", cum se susține adesea — vom specifica perioada din care provine schema respectivă ori de cîte ori iese din cadrul menționat. Procedînd astfel, nu facem decît să schițăm problema **e.**, lucrurile putînd fi adîncite în studii speciale. Nu ne preocupă schemele modale ale unor maqamuri* orient. pătrunse în cîntările post-biz. și chrisantice. Din cele două tabele pe care le dăm, rezultă doar următoarele: a) **e.** nu se încadrează în schemele unor moduri octaviante; b) numărul schemelor modale este mult mai mare decît al **e.**, ceea ce poate fi explicat atît prin evoluția artei biz. cît și prin influența culturii muzicale — inclusiv a celei pop. — din centrele de unde provin mss.; c) în perioada mai veche, aceleași scheme modale pot fi întîlnite atît în cîntările irmologice cît și în cele stihirarice, dar treptat fiecare stil a căpătat structură aparte. **Sin.**: *mod* **(I, 2)**; *glas* (sl. глас); *vers* (Cherebețiu); *viersuire bisericească* (Suceveanu). Echiv. lat.: *modus; tonus**.

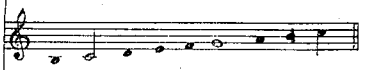
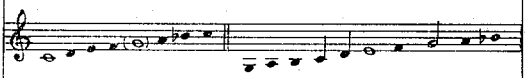
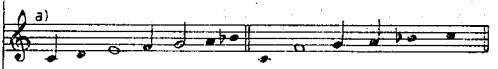
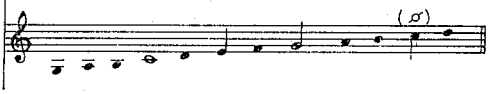
SCHEME MODALE

TABEL I

I. Din perioadele bizantină și post-bizantină

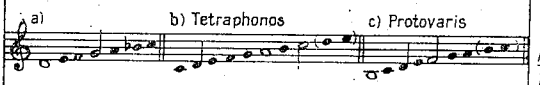
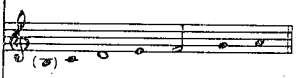
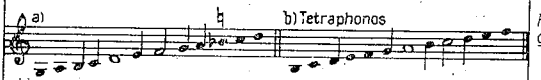
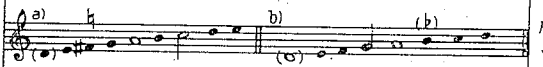
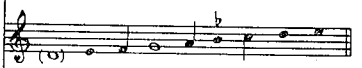
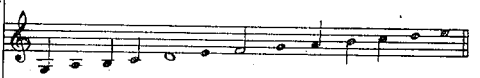
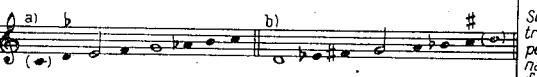
Eh	Stil	Nr. de ordine schemă	Scheme modale	Observații
1.	Irmologic	1.		
	Stihiraric	2.	a) b) sec. 19.	
	Papadic	3.		
Pl.1	Irm.	4	a) b) b c)	Forma b se întîlnește și în stihiraric.
	Stihiraric	5.	a) b) c)	
	Papadic	6.		
2.	Irm.	7.	a) b) c) d)	În b, mi e folosit foarte rar ca finală; cel mai des, do. a se întîlnește și în stihiraric. Pentru c', vezi nr. 10a.

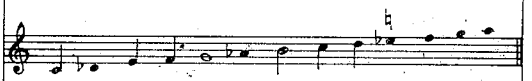
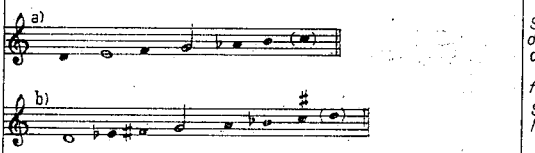
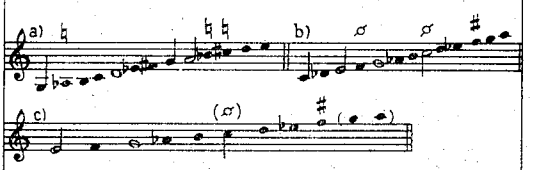
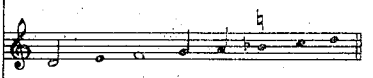
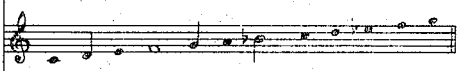
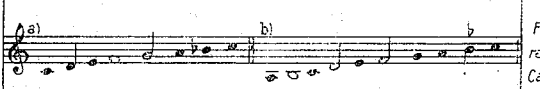
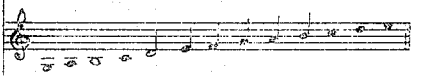
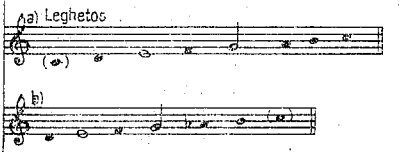
Eh	Stil	Nr. de ordine	Scheme modale	Observații
	Stihir.	8.		
	Papadic	9.		
pl.2	Irm.	10.		
	Stihir.	11.		
	Papadic	12.		*Identic cu 9c.* *Identitatea se recu - noaște pe la mijlocul sec. 18.*
3.	Irm.	13.		
	Stihir.	14.		*Finalele pe do¹ și re¹ sînt rare.*
	Papadic	15.		
pl.3 (varis)	Irm.	16.		
	Stihir.	17.		
	Papadic	18.		
4.	Irm.	19.		
	Stihir.	20.		

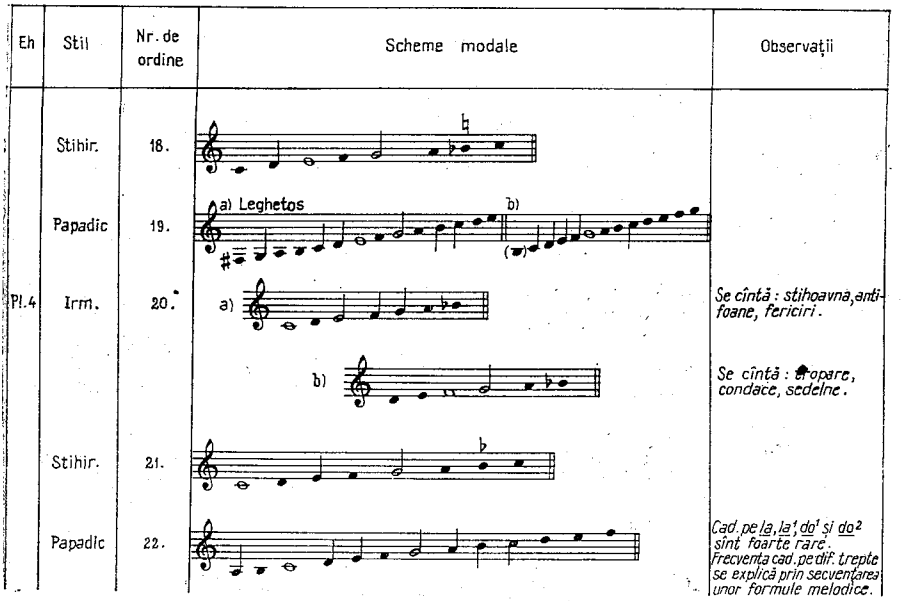
Eh	Stil	Nr. de ordine	Scheme modale	Observații
	Papadic	21.		
pl.4	Irm.	22.		
	Stihir.	23.		
	Papadic	24.		

TABEL II

După „reforma" lui Chrisant

Eh	Stil	Nr. de ordine	Scheme modale	Observații
1.	Irm.	1.		*Pe b se cîntă și Pripelele, create la începutul sec. 15.*
	Stihir.	2.		
	Papadic	3.		*Pentru a, cad. pe re, do¹, mi¹ și sol¹ sînt rare.*
Pl.1	Irm.	4.		*Pentru b, cad. pe do² sînt foarte rare.*
	Stihir.	5.		
	Papadic	6.		*Cad. pe Sol, Si, do¹, si¹ și do² sînt rare.*
2.	Irm.	7.		*Se cîntă după a: tropare, condare, sedelne podobii; după b: stihoav-nă, antifoane, canon, fericiri.*
	Stihir.	8.		

Eh	Stil	Nr. de ordine	Scheme modale	Observații
	Papadic	9.		Cad. rare pe do¹, mi¹, fa¹, dó².
Pl.2	Irm.	10.		Se cîntă: stihoavnă, condac, tropar, sedelne, canon, fericiri, podobii. Se insistă pe la bemol fără să cadențeze. Se cîntă: stihurile de la vecernie, doxologie.
	Stihir.		Același de la 10 b.	Este scara vechiului neneanō. Cad. pe re² sînt rare.
	Papadic	11.		
3.	Irm.	12.		
	Stihir.	13.		
	Papadic	14		Cad. pe re¹ și sol¹ sînt foarte rare.
Pl.3 (varis)	Irm.	15.		Forma b se folosește rar în prezent. Cad. pe fa sînt rare.
	Stihir.		Folosește schema de la 15 a.	
	Papadic	16.		Cad. rare pe re¹ și la¹.
4.	Irm.	17.		Se cîntă: stihoavna, antifoane, canoane, podobii, Cad. pe re¹ sînt foarte rare. Se cîntă: tropare, condace, sedelne, unele podobii.



Bibliogr.: Bourgault-Ducoudray, L. A., *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877; Chailley, J., *L'imbroglio des modes*, Paris, 1960; Gaisser, H., *Le Système musical de L'église grecque d'aprés la tradition*, Roma, 1901 : Macarie Ieromonahul, *Teoreticon, sau privire cuprinzătoare a meșteșugului muzichiei bisericești, după așezămîntul sistimii cei noao*, Viena, 1823; Melpo Merlier, *Études de musique byzantine. Le premier mode et son plagal*, Paris, 1935; Palikarova-Verdeil, Raïna, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe an XIVe siècle)*, M. M. B., Subsidia, III, Copenhaga, 1953; Pann, A., *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești, sau Gramatica melodică*, Buc., 1845; Panțîru, Gr., *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Buc., 1971; Petresco, Le Perè J. D., *Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; Petresco, Rèv. Père I. D., *Études de paléographie musicale byzantine*, Buc., 1967; Popescu-Pasărea, I., *Principii de muzică bisericească-orientală (psaltică)*, Buc., 1942; Rebourr, J.-B., *Traité de psaltique. Théorie et pratique du chant dans l'Église grecque*, Paris, 1906; Riemann, H., *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert*, Leipzig, 1909; Strunk, O., *The Tonal System of Byzantine Music*, în *: The MQ.*, XXVIII (1942), p. 190–204; O. Tiby, *La Musica bizantina. Teoria e storia*, Milano, 1938; H. J. W. Tillyard, *Handbook of the Midde Byzantine Notation*, M. M. B., Subsidia, I, fasc., I, Copenhaga, 1935; Idem, *The Hymns of the Sticherarium for November*, M.M.B. Transcripta, II, Copenhaga, 1938; același, *Twenty Canons from the Trinity Hirmologium*, M.M.B., Amer. Seria 2, Copenhaga, 1952; Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, ²1962. (G. C.)

eidomusicon v. **melograf (1).**

Einfelîtoms (cuv. germ.) v. **tom-tom.**

eis, *mi* diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

eisis, *mi* dublu diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

ekmeles (cuv. gr.) v. **emmeles.**

el-aûd v. **al-ûd.**

electroacustică v. **acustică.**

electrochord v. **electrofone, instrumente.**

electro-clavicord v. **electrofone, instrumente.**

electrofone, instrumente ~. Această cea mai tînără dintre toate grupurile de instrumente* se caracterizează prin transformarea oscilațiilor electrice în sunete muzicale. Nu se includ în această categorie instr. la care curentul electric are un rol adiacent (de ex. la orgă*, unde pune în mișcare mecanismul pneumatic). **E.** se împart în *electromecanice* și *radioelectrice*. Din primul grup fac parte instr. tradiționale (pian*, chitară* etc.) ale căror sunete obținute în mod obișnuit sînt transformate (pe cale electromagnetică, electrostatică, electroacustică sau fotoelectrică) în oscilații electrice și redate din nou, amplificate, sub forma de vibrații* sonore. La aceste instr., prin modificarea frecvențelor electrice, este posibilă schimbarea calităților timbrale* și dinamice* ale sunetelor. Cele mai cunoscute din acest grup sînt instr. de tipul pianului : *Neo-Bechstein, elektronium, electrochord, photona, pianofon, rhytmikon* și orga *Wurlitzer* /vurliţer/. Din al doilea grup fac parte instr. *eterofone*, la care sunetele sînt produse de tuburi electronice, ionice, mai nou și de tranzistoare, prin două generatoare de înaltă frecvență sau de unul, eventual mai multe generatoare, de frecvență joasă, filtre și modulatoare de amplitudine și frecvență. Sunetul acestor instr. este influențat printr-un factor extern (de ex. mînă, sîrmă, buton etc.). Instr. radioelectrice pot fi *monodice* și *plurifone*. Cel mai vechi dintre monodice* (care emite un singur sunet în același timp) este instr. *teremin* sau *termenvox* (inventat în 1920 de inginerul Lev Sergheevici Teremin). Acesta constă dintr-un sistem de tuburi electronice, montate într-o cutie de forma unui

aparat de radio, avînd o antenă pe suprafaţă. Apropiind palma de antenă, sunetul devine tot mai acut. O pedală reglează intensitatea sunetelor. Alt instr. din această categorie este cel numit *Undele Martenot**. Instr. enumerate mai jos funcţionează în general pe baza principiilor descrise : *electrophon, eterophon, melocord, kaleidofon, ondiolină, partiturofon, trautonium etc.* În categoria instr. plurifone (care pot emite simultan mai multe sunete) se numără orgile *Ahlborn, Dereux, Ranger, polychord, connsonata novachord, ionika, Hammond, Lipp (v. orgă electronică)*. Sunetele electronice se pot obţine prin combinarea generatoarelor electronice cu fixatorul electro-magnetic al sunetelor. Generatorul de sunete produce sunete muzicale fără armonice*; cu ajutorul multivibratorului se obţin sunete bogate în armonice, iar generatorul de zgomote produce sunete de frecvenţă* nehotărîtă, de o dinamică uniformă. Prin mixtura celor trei factori producători de sunete se pot obţine combinaţii sonore nelimitate. Prin lovirea unei tobe electrice (membrană de microfon) se realizează sunete pregnante, ritmice sau aritmice, după necesitate. În muzica concretă*, în afară de aceste elemente constitutive ale muzicii electronice*, se utilizează şi efecte de zgomote* externe (de ex. şuieratul locomotivei, sirena vapoarelor, strigăte, scîrţîituri etc.) înregistrate* pe bandă de magnetofon, reînregistrate pe diferite turaţii, eventual inversate, iar efectele sonore obţinute sînt redate din nou. Sunetele astfel realizate se combină cu ajutorul unui instr. denumit *electro-clavicord* şi din totalitatea varietăţilor sonore se realizează „compoziţia". Pentru aceste lucrări nu se mai poate folosi notaţia tradiţională, recurgîndu-se la semne, care se aseamănă cu graficele electrotehnice. Executarea pieselor se face exclusiv prin difuzoare*, fără intervenţia vreunui interpret.

Bibliogr.: Trautwein, Fr., *Elektronische Musik*, 1930; Lertes, P., *Elektrische Musik*, 1933; Martin, C., *La musique électronique* 1950; Douglas, A., *The electronic Musical Instruments*, 1957; *Die Reihe, Information über serielle Musik*, 1958; Darvas, G., *Évezredek hangszerei*, 1961; Riemann, H., *Musiklexikon*, [12]1967; Szabolcsi-Tóth, *Zenei Lexikon*, 1967; Demian W., *Teoria Instrumentelor*, 1968; Popa, A., *Instrumente de percuţie*, 1972. (W. D.)

electromecanice, instrumente v. **electrofone, instrumente.**

electronică, muzică ~, muzică creată cu ajutorul generatoarelor* de sunete electronice. Spre deosebire de muzica obişnuită, **e.** este o muzică înregistrată*, rămînînd pe bandă magnetică, statutul său fiind acela de unicitate, rămînînd permanent identică cu ea însăşi; exclude de aceea factorul interpretare* şi face neobligatorie fixarea grafică (cel puţin prin notaţie* tradiţională). Sunetele înregistrate pe bandă magnetică sînt produse, variate, modulate, prelucrate de diferite generatoare de sunete, iar banda magnetică astfel realizată este reprodusă în concert (1), pentru public, prin intermediul difuzoarelor*. În acest caz, compozitorul este atît creatorul cît şi interpretul lucrărilor sale. Totodată, creaţia sa presupune o cunoaştere aprofundată a aparaturii electronice, o practică de electronist. În realizarea **e.** se întîlnesc adesea colaborări între ingineri electronişti şi compozitori. Creaţia de **e.** presupune, ca şi muzica serială*, structuri* de bază fixe, în funcţie de înălţime (2), durată*, intensitate (2). **E.** pune la dispoziţia compozitorului în principiu toate sunetele cuprinse între frecvenţele* 50—16 000 vibr./sec (în loc de 70—80 sunete tradiţionale), durate variabile măsurate în cm de bandă magnetică, peste 40 de intensităţi exact măsurate (nu numai cele cuprinse între ppp şi fff), determinînd o varietate practic infinită a efectelor. Dezvoltarea **e.** a cunoscut mai multe etape. Dintre acestea menţionăm : *muzica concretă** (lărgirea componentelor electronice prin înregistrări cu ajutorul microfonului a sunetelor şi zgomotelor), reuniunea sunetelor electronice cu cele ale vocilor (1) şi instrumentelor* muzicale după o normă proprie **e.** şi apariţia *sintetizatorului** amer., care a sistematizat producerea automată a sunetelor şi a unor structuri sonore. Dintre reprezentanţii **e.** notăm pe Stockhaussen, Pousseur, Křenek, Berio, Maderna. Între compozitorii români care folosesc sau scriu **e.** se numără Lucian Meţianu, Corneliu Cezar, Liviu Dandara, Iancu Dumitrescu, Adrian Enescu, Dinu Petrescu ş.a. (M. M.)

electronium, v. **electrofone, instrumente.**

electrophon v. **electrofone, instrumente.**

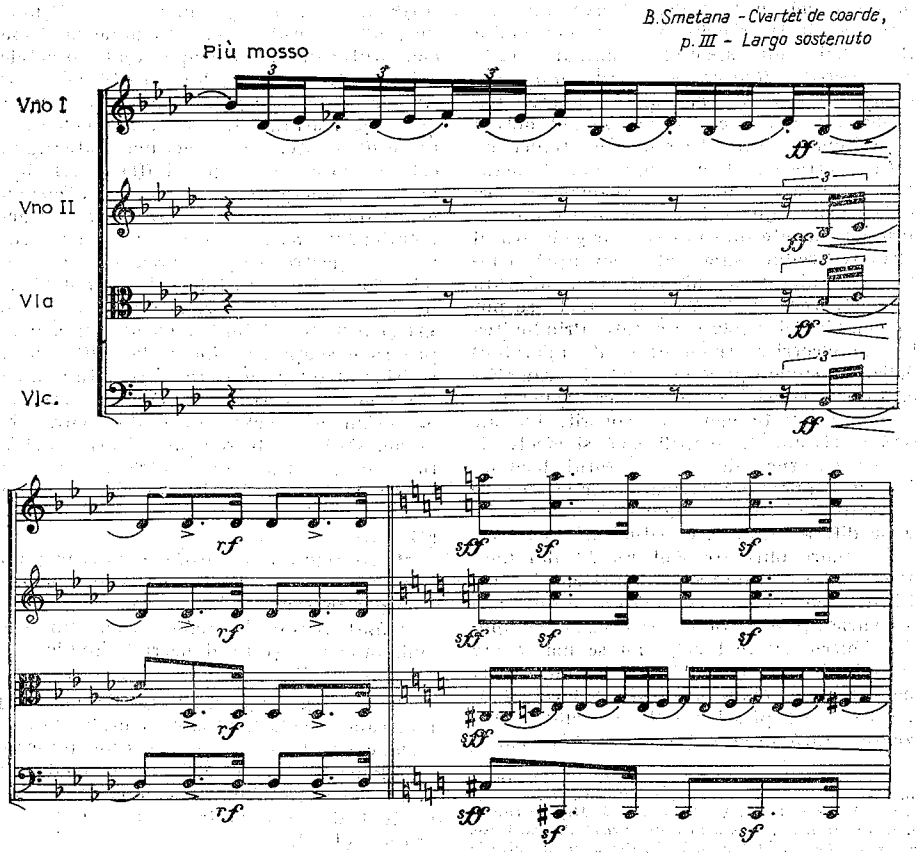
elegiamb (gr. < ἔλεγος „distih elegiac" + + iamb), vers de 15 silabe format din al doilea emistih elegiac şi un dimetru* iambic — ∪ ∪ / — ∪ ∪/ — // ∪ —/ ∪ —/ ∪ —/ ∪ —/. (A. M.)

elegie (< gr. *elegeia*, „cîntec de doliu"), piesă muzicală (vocală sau instrumentală) cu caracter melancolic, trist. Termenul este împrumutat din domeniul poetic. În muzica grecilor antici, **e.** era un fel de cîntec (acompaniat de aulos*) cu text divers (mai întîi cîntec funebru, apoi erotic). (I. R.)

emisie vocală v. **bel-canto ; canto ; voce.**

emmeles (cuv. gr. ἐμμελής „în melos"), (în teoria greacă*) sunete cu înălţimea (2) precisă, care prin determinarea numerică a raporturilor lor intervalice deosebesc sunetul muzical de cel al vorbirii. În sens restrîns, **e.** sînt intervalele* mai mici decît cvarta*, obţinute prin diviziune (6) (ex. tonul* întreg : 9/8). Intervalele bazate pe raporturi complicate sau sunetele fără înălţime precis determinată, ce nu aparţin sferei melosului (v. melodie) se numesc ekmelice (ἐκμελής, *ekmeles*). ■ Printr-un proces de actualizare a termenului, se numesc ekmelice sunetele armonice* al căror număr de ordine depăşeşte 5, cu deosebire 7(septima* naturală*) şi 11 (sunetul *fa* al Alphorn*-ului). Preluarea lor în sistemul temperat* presupune o obligatorie corecţie. (G. F.)

enarmonie 1. În muzica greacă*, alcătuire a tetracordului* în a cărui componență intrau două sferturi de ton ; astfel, tetracordul coborîtor cuprindea un interval de terță*, după unele teorii — prin suprimarea celui de al doilea sunet, și un semiton* împărțit în două sferturi de ton (v. microinterval), obținîndu-se astfel cele patru sunete care alcătuiau tetracordul enarmonic — o dovadă, față de tetracordurile de tip diatonic* sau cromatic*, preluate mai tîrziu de muzica europ., a rafinamentului teoriei și practicii muzicale gr. Muzica bizantină* a menținut ideea existenței unui gen (II) enarmonic. **2.** În sistemul sonor europ., occid., termenul de **e.** se referă la sunetele de aceeași înălțime*, dar cu denumiri diferite (ex. : *si** *dublu diez**, *do** *diez* și *re** *bemol**). **E.** în notația (I) corespunde eterografiei (același sunet se scrie în mai multe feluri) ; cu excepția lui *sol** *diez* și *la** *bemol* fiecare sunet se poate scrie în trei feluri. În sistemul temperat*, **e.** este absolută, sunetele enarmonice fiind identice ca frecvență*. În sistemul netemperat, termenul primește o valoare relativă deoarece între sunete (în sistemul temperat cu aceeași înălțime) sînt mici diferențe exprimate prin raportul frecvențelor (diferențele sînt reprezentate în sistemul lui Pitagora — prin coma* pitagorică, în cel al lui Zarlino — prin coma mare, în sistemul Mercator-Holder, prin coma holderiană ; în sistemele muzicale orient. principiul **e.** este foarte complicat deoarece, pe lîngă folosirea sistemului netemperat, sunetele se organizează și în moduri, scări etc., stări diferite care țin de un anumit etos*. Legat de acustică, **e.** are în practica muzicală și un efect psihologic, devenind funcțională ; cele două aspecte nu coincid întotdeauna. Muzical, **e.** funcțională înseamnă un procedeu folosit atît în melodie*, urmărindu-se caracterul expansiv sau depresiv conferit de atracția sunetelor, ori chiar de etos (atunci cînd nu există funcții puternice de atracție între sunete), cît și în armonie (III, 1, 2), în aspectu



Enarmonie (2)

consonant* sau disonant* al intervalelor* și în procesul modulației*, mai ales la tonalități (2) îndepărtate (H. Ș.)

enclume (cuv. fr.) v. **nicovală.**

endecasilabic, vers ~ (< gr. ἑνδεκα *endeka* „11" + silabă), (în antichitate) dimensiune uzuală pentru anumite tipuri de versuri, printre care cele alcaice* și safice. Mai tîrziu, versul e. e folosit de Dante, Tasso, Ariosto, Shakespeare etc. Apare des în sonete sub formă de e. *iambic*: „Cînd însuși glasul gîndurilor tace" (Eminescu). V. *strambotto*. (A. M.)

enechema v. **formulă (1, 3).**

energetism, teorie a procesualității muzicale, datorată lui Ernst Kurth, axată în egală măsură pe datele psihologiei* muzicale și pe acelea ale fenomenului sonor. Deși nu și-a denumit teoria ca atare, Kurth așază în centrul ei ideea de energie, o energie nu de ordin fizic (chiar dacă „explozia energetică" de la începutul sec. 20 a caracterizat eforturile cercetării fundamentale în fizică și a interesat gnoseologia în genere), ci una implicită procesului muzical. Punctul de pornire, forță motrice și finalitatea oricărui proces îl constituie energia, materializată în variate forme (mișcare, tensiune, tendință, forță, dinamică etc.) la nivelul tuturor elementelor muzicii, prin intermediul unor reacții psihice dirijate și autodirijate. Pentru Kurth, ca și pentru teoreticienii contemporani ai artelor plastice (Worringer), obiectele estetice au o viață internă, atribuită de cel ce le percepe, fiind vorba deci de o confundare a obiectului în subiect prin efectul introp atiei *(Einfühlung)*. Strict muzical, elementul primordial în viziune e. este melodia*, care, identificată cu *linia*, este în concordanță cu necesitatea de contur, de precizare a desenului, proprie atît artelor plastice cît și muzicii de după impresionism* (precedînd în plan ideologic reacțiile de tip neoclasic*, expresionist* și constructivist). Melodia-linie (considerată ca un întreg indivizibil) conține în structura ei tot ceea ce este necesar pentru a face să se manifeste un important factor al energiei, care este mișcarea; de aceea: *Melodie ist Bewegung* („melodia este mișcare"). Această mișcare nu este doar rezultatul unor date acustic-sonore (și nici numai al tempoului (2), sau al aglomerării de valori) conținute în melodie, ci, mai ales, acelor al unei „voințe de mișcare", al „relațiilor dintre tonuri percepute ca senzații ale unui fenomen al energiilor". Dacă linia-melodie girează desfășurarea oricărui proces („întreaga muzică este o melodie în mare"), această melodie este cu atît mai mult implicată în contrapunct * — primă fază de organizare spațială a facturii muzicale — care este văzut ca o multiplicare de linii melodice ce nu se stînjenesc în concomitența lor. Ideea liniarismului* neoclasic și-ar fi putut găsi în *opus*-ul lui Ernst Kurth *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) un sprijin. Deși acuzat (Knud Jeppesen) de a fi repudiat orice aluzie la relațiile verticale existente în cadrul c. punctului, Kurth nu elimină noțiunea de funcție* în domeniul specific al acesteia, armonia **(III, 1, 2)** *(Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"* — 1920). Numai că această funcție este investită cu virtuți în primul rînd energetice, care, rînd pe rînd, sînt „extrase" din ceea ce, în fond, teoria armonicului presupusese mai de mult a fi surse ale mișcării și tensiunii: disonanța* și rezolvarea* ei, tendința D spre T, caracterul evaziv al Sd, contrastul dintre acordul* major și cel minor, caracterul disonantic al sensibilei* naturale și caracterul asemănător al cromatizării* unor trepte* devenite sensibile; însuși acordul* — această simultană „oprire" a liniilor pe verticală, dar permanent raportată la linia pură și determinantă a melodicului — dă naștere forțelor armonic-tonale prin succesiune: „fiecare legătură a unui acord oarecare al tonalității cu acordul fundamentalei sau cu acela al unei alte trepte constituie deja în sine un factor de tensiune". Analiza* aplicată de către Kurth mai ales domeniului armonic nu este, nu numai principial, ci și în amănuntele ei, contrară metodelor tradiționale, ca pentru a proba imposibilitatea (sau lipsa de necesitate) a trecerii unei bariere pur tehnice. Faptul este semnificativ pentru întrebarea fundamentală pe care o ridică e. cu privire la anterioritatea factorului psihologic sau al celui propriu-zis muzical sau, în alți termeni, prin ce anume din realitatea facturii muzicale și din procesele ei se justifică anume senzații energetiste, care pot fi în cele din urmă doar proiectări subiective (intuitive) asupra obiectului (de aceea, teoreticianul nici nu poate opta hotărît pentru substituirea definitivă a noțiunii de melodie — într-adevăr, fără acoperire „sistematică", în sens dogmatic, a inefabilului ei — cu aceea de linie — tot pe atît de inefabilă și susținută doar de „indicibilele" reflexe ale psihicului). Tot în sfera speculației se înscriu și noțiunile de energie *cinetică* și *potențială*; potrivit acestora, energia cinetică — aspectul cel mai dinamic al muzicii — se identifică cu datul cel mai simplu (dar și cel mai bogat în rezerve energetice): melodia și, invers, datul elaborat, precum armonicul, conține energia potențială. Dincolo de aceste aserțiuni, e. a luminat într-un chip creator rolul melodicului într-o seamă de fenomene — între care, ca o realizare pozitivă, trebuie menționată relevarea polifoniei latente din monodia* bachiană (ceea ce are drept rezultat și considerabila înnoire a metodei analitice la acest capitol) —, a conceptualizat o seamă de tendințe tehnic-stilistice ce se manifestaseră în epocă, a stimulat chiar axarea unor viitoare curente pe construcția riguroasă, în aceeași măsură în care a eliminat zgura conținutistă a unor estetici (precum hermeneutica kretschmariană) care priveau procesele psihice nu ca pe date

proprii și intrinsece, ci extrinsece fenomenului muzical v.: *fenomenologia muzicii; psihologie muzicală.* (G. F.)

englisch Horn (cuv. germ.) v. **corn englez.**

english violet (cuv. engl.) v. **viola d'amore.**

enhiridie v. **propedie.**

enneasilab alcaic (< gr. ἐνέα, *ennea* „nouă" + silabă), tip de vers alcaic* alcătuit dintr-un dimetru* trohaic precedat de o anacruză (**1**): ⏑ / — ⏑ / — ⏑ / — ⏑ / — ⏑. Este al treilea vers din strofa alcaică. (A. M.)

ensalada (cuv. sp. „salată, talmeș-balmeș"); mică compoziție poetico-muzicală spaniolă din sec. 16, asemănătoare madrigalului* burlesc, care tratează în manieră comică episoade din viața de toate zilele. Limba este adesea cea pop. Formată din fragmente, **e.** are caracterul unei *quodlibet**. Mulți consideră că în **e.** se află originea *villancico**-urilor și zarzuelelor.* Cele mai cunoscute **e.** au fost scrise de catalanul Mateo Flecha. (O. B.)

entrée (cuv. fr. [ənt ːe] „intrare"). Echivalentul italienescului *intrada* (**1**; **2**); în plus, termenul mai are o seamă de întrebuințări specifice pentru muzica fr.: **I.** (În spectacolele muzical-teatrale din sec. 17—18). **1.** Scurtă piesă lentă, în măsură* de $\frac{4}{4}$, dar cu caracter de marș*, formată din două fraze*, fiecare repetată. Întovărășea intrarea în scenă a unui personaj principal sau a unui grup de dansatori. Astfel de **e.** se întîlnesc în operele* lui Lully și ale succesorilor săi. J. S. Bach le-a adaptat și pentru muzica instr. *(Suita în La major pentru vl. și clavecin).* **2.** (În perioada premergătoare apariției operei fr.) Scenă cu cîntece și dansuri în baletele* de curte sau ocazional, în comediile vorbite (ex. *Burghezul gentilom* de Molière cu muzica lui Lully). Aceste scene capătă treptat un caracter cvasi-autonom, constituind astfel baletul cu intrări, precursorul operei-balet (v. balet). **3.** (După apariția operei) Act al operei-balet, avînd o acțiune complet independentă (spre deosebire de actele unei tragedii sau comedii). **II.** (În muzica bisericească) Piesă pentru orgă* — improvizată* sau scrisă — ce întovărășește intrarea oficiantului. (A. M.)

eoliană, harfă ~ v. **harfă; sunet (7).**

eolifona (cuv. it.) v. **mașină de vînt.**

eotinale (< gr. ἑωθινά ἀναστάσιμα *eothina anastasima*), cele 11 stihuri* ale evangheliei, alcătuite de împăratul Leon Filosoful (886—912), care se cîntă la utrenia* duminicilor între hvalite* și doxologie*. Sin.: *mînecători; voscresne.* (S.B.B.)

epechema (apechema) v. **formulă (I, 3).**

epic, gen ~. Prin analogie cu genul narației din literatură, genul epic cuprinde în muzică lucrări vocale (deci cu text) și, p. ext., lucrări programatice (v. programatică, muzică) din domeniul instrumental-cameral și simfonic. (I. R.)

epidiapente v. **diapente.**

epidiatessaron v. **diatessaron.**

épinette (cuv. fr.) v. **clavecin.**

epitalam (< lat. *epithalamium*; gr. ἐπιθαλάμιον; *epithalamion* „cînt nupțial"), (în Grecia antică) poem compus și cîntat cu ocazia unei căsătorii; se cînta în cor în casa miresei, spre deosebire de *imeneu*, care se cînta în timpul conducerii miresei spre casa mirelui.

epitrit (< gr. ἐπίτριτος, *epitritos*, „care cuprinde un întreg și o treime"), (în prozodia* greco-latină) unitate metrică cuprinzînd 3 silabe lungi și una scurtă, ceea ce dă naștere, între perechile de silabe, unui raport de 4/3. Poziția silabei scurte determină patru specii ale acestui metru:

I: ⏑ — — —
II: — ⏑ — —
III: — — ⏑ —
IV: — — — ⏑. (A. M.)

epodă (< gr. ἐπί, „la" + ᾠδή, „odă"). **1.** Inițial, ultima secțiune a poeziei lirice grecești (venind după strofă* și antistrofă*). A avut, mai ales, rolul unui cuplet liric în corurile tragediei*. **2.** Ulterior (mai ales la romani), gen liric independent (ex. *Ode și Epode* de Horațiu).

equale v. **aequale.**

eroico (cuv. it. „eroic"), indicație de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter eroic piesei sau fragmentului muzical astfel notat.

erz (germ.) v. **archi²**.

Erzlaute (cuv. germ.) v. **arciliuto.**

Erzsister (cuv. germ.) v. **citola.**

es, *mi*bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

eses, *mi* dublu bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

espera v. **vecernie.**

espressivo (cuv. it. „expresiv"), indicație prin care se cere execuția unei fraze* muzicale sau a unei voci (**2**) dintr-un ansamblu* cu o expresivitate deosebită. Apare uneori în completarea unui termen de mișcare (ex.: *andante* **e.**). Abrev. *espr.*; sin.: *con espressione.*

estampida (cuv. provensal; fr. *estampie*; it. *istampita* și *stampita*), una dintre cele mai vechi forme ale muzicii de dans* europene. Cu timpul, termenul a înglobat și unele poeme sau cîntece încorporate acestui gen, inițial pur instr. și cu destinație coregrafică. Creată de trubadurii* provensali, **e.** a cunoscut o largă răspîndire începînd din sec. 12 pînă în sec. 14. Formă riguros fixă, cuprindea 4—7 secțiuni diferite, denumite *puncti*, care se repetau avînd fiecare cîte două încheieri, prima „deschisă" *(apertum; ouvert; aperto)*, a doua „închisă" *(clausum; clos; chiuso)*. Cea mai cunoscută și una dintre cele mai vechi **e.** este *Kalendæ*

Maya de Raimbaut de Vaqueiras (n. 1205). (R.G.)

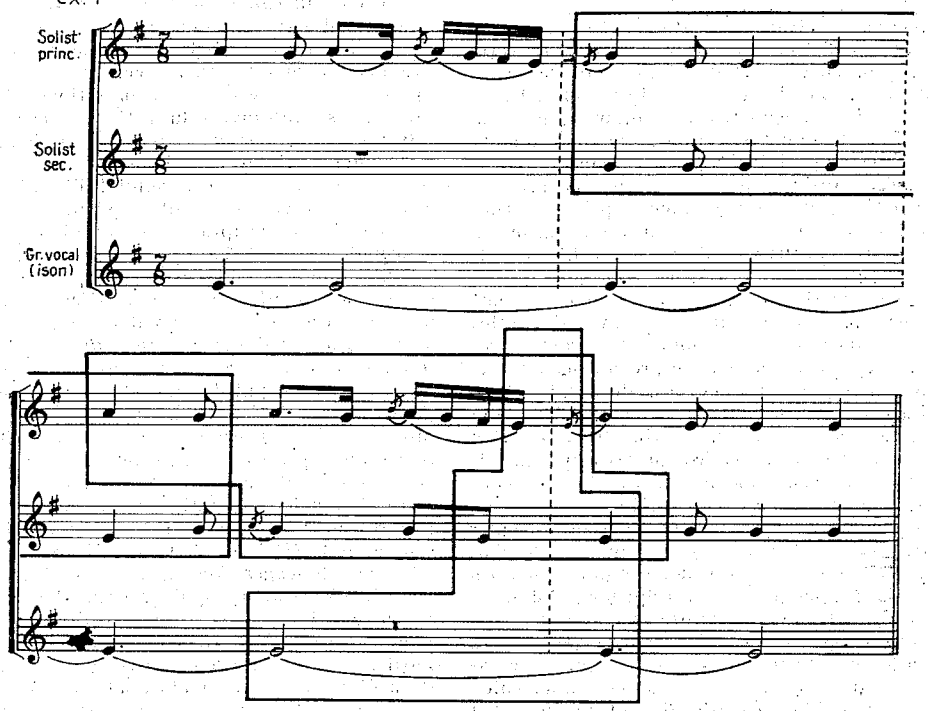
estetică muzicală. Născută odată cu înflorirea marilor școli filozofice ale antichității, reflecția despre muzică se identifică în culturile tradiționale ale Indiei, Chinei, ca și în vechea Eladă cu investigarea legilor universului pe baza analogiilor dintre sunet și număr, dintre rezonanța sunetului și posibilitățile umane de asimilare rituală a ordinei pe care o sugerează. Prin Pitagora, muzica se vede inclusă printre „științele numărului", iar în vremea lui Platon ca încununa o inițiere gradată ce cuprindea aritmetica, geometrica, sferica (sau astronomia) și „armonia sferelor", știință sistemică a coordonării mișcării corpurilor în timp și spațiu. Atașată idealului de armonie **(1)**, ordine, proporționalitate*, gîndirea despre muzică traversează întreg ev. med. europ., ale cărui tratate se inspiră din scrierile lui Nicomahus, Theon din Smirna (secolul 2 e.n.), Boetius (sec. 4), adică cele care situează muzica în vestitul quadrivium* al disciplinelor matematice. Ecoul tardiv al acestui mod de gîndire îl constituie monumentala lucrare a lui Johannes Kepler *Harmonices mundi* (1618) în care regulile consonanței* muzicale sînt deduse din geometria euclidiană a poligoanelor inscriptibile, găsindu-și apoi aplicarea în structura sistemului solar, asupra căreia autorul formulează pe această bază legile care îi poartă numele. Valențele expresive pe care le conțin artele „muzicale" aflate în simbioză (poezia, dansul, muzica) sînt evocate prin filiera gîndirii aristotelice care reconsideră atît conceptul prin care artele își vădesc analogiile cu lumea înconjurătoare — acela de imitație *(mimesis)* — cît și pe cele de *ethos* **(1)** (caracter) sau *catharsis* (purificare) prin care muzica îndeosebi își afirmă afinitățile cu lumea interioară a omului, cu afectele (v. afectelor, teoria). O exaltare a acestei doctrine se poate remarca abia după ce umanismul renascentist instaurează în mentalitatea europ. ideea autonomiei limbajului artistic și a surselor de inspirație. Specificitatea relațiilor diferitelor arte cu natura cît și cu idealul uman își găsește locul în sistemele de anvergură elaborate de marii filosofi care încearcă să delimiteze misiunea fiecăreia. Iluminismul fr. prin Diderot sau Rousseau, filozofia clasică germ. prin Kant și Schelling caută să nuanțeze ipotezele privitoare la specificul frumosului artistic și al expresivității muzicale. Prin Hegel, își face loc viziunea dialectică a evoluției artelor spre umanizare și spiritualizare ce consacră muzica drept artă romantică a subiectivității pure, aflată în vecinătatea punctului culminant în care se află poezia. Prin Schopenhauer, virtuțile muzicii sînt ridicate deasupra oricărei ierarhii, ea constituind chintesența universului și în același timp modelul pe care se întemeiază însuși sistemul filozofic al autorului. Apogeul limbajului muzical în perioada romantismului* contribuie la transferarea în patrimoniul componisticii și al criticii muzicale a meditației despre muzică, inaugurînd astfel o gîndire elaborată „din interiorul" acestei arte. Schumann, Liszt, Berlioz, Wagner, marii creatori ai sec. 19 exprimă în operele lor literare opinii de mare finețe și profunzime asupra universului artistic, preconizînd o înfrățire a artelor, de felul programatismului* sau al noului sincretism* inaugurat de Wagner în drama sa muzicală. Excesului de literaturizare a muzicii i se va opune criticul vienez Hanslick printr-o teorie asupra „frumosului muzical" conceput în spirit kantian ca desfășurare de „forme sonore în mișcare", independentă de orice asociații subiective. Ea va fi contracarată la rîndul ei de doctrina lui Volkelt și a lui Lipps asupra „empatiei" (germ. *Einfühlung)* ca factor fundamental al propagării emoției estetice, pentru ca la începutul sec. nostru teoria energetismului* a lui Ernst Kurth să preconizeze o interconectare a proceselor pur sonore cu fluxul tensiunilor psihice (v. psihologie muzicală). Independent de aportul diferitelor „poetici" scrise de muzicieni prestigioși care continuă explicarea muzicii de pe pozițiile propriului limbaj sau tendințe (Debussy, Stravinski, Schönberg, Webern, Honegger, Messiaen, Prokofiev, Boulez, Xenakis ș.a.) ca și de vastul domeniu al muzicologiei*, e. se vede constituită ca patrimoniu relativ autonom, în care diferitele contribuții își iau ca suport fie instrumentele criticii de artă tradițională și ale analizei*, fie discipline științifice sau filosofice. Astfel se poate remarca orientarea sociologică a scrierilor unui Th. Adorno ca și a multor cercetători, aceea psihologică a lui L. Meyer, Gisèle Brelet, E. Ansermet, A. Schering, S. Langer, D. Cook, după cum etnologia servește unor generalizări teoretice din lucrările lui B. Asafiev, V. Țukerman, L. Mazel sau A. Danielou. Se încearcă o delimitare a patrimoniului expresiei muzicale pornind de la conceptele stilistice fundamentale, ca în scrierile lui Riemann, D. Cuclin, Zofia Lissa, C. Dahlhaus, P. Bentoiu, sau se încearcă analogii — pe baza funcției de comunicare a artei — cu informatica și semiotica (A. Moles, U. Ecco, Faltin-Reinecke ș.a.). Diferitele cercetări contemporane de morfologie a artelor (E. Souriau, M. Dufrenne, Munro) conțin de asemenea observații interesante cu privire la arta muzicală ca dealtfel și ale gînditorilor ca G. Lukács, N. Hartmann sau Alain ce elaborează ample sisteme de estetică ce cuprind întreg domeniul expresiei artistice. V. *fenomenologia muzicii* (A. L.)

eterofone, instrumente v. **electrofone, instrumente.**

eterofonie (< gr. ἑτεροφωνία < ἕτερος *heteros* „diferit" și φονή *foné* „sunet", „voce"; fr. *hétérophonie;* germ. *Heterophonie;* rus. *gheterofonia*), formă specială de *multivocalitate** ce se constituie ca urmare a abaterilor ritmice* și de intonație **(1, 2)** ale vocilor **(2)** de la starea

ex. 1

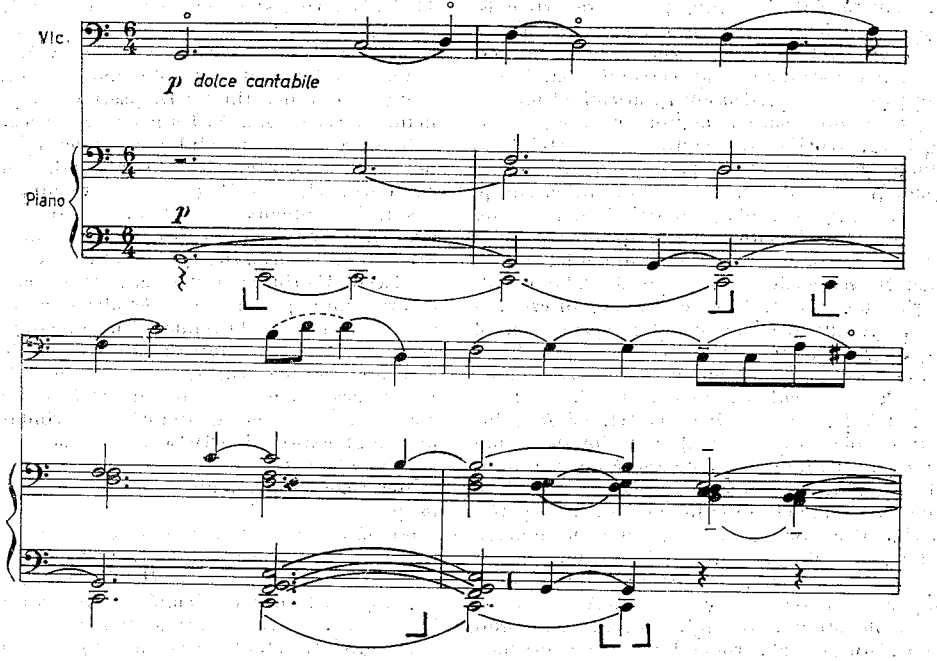
(Bună dzua picurare, din: G. Marcu, Folclor muzical aromân).

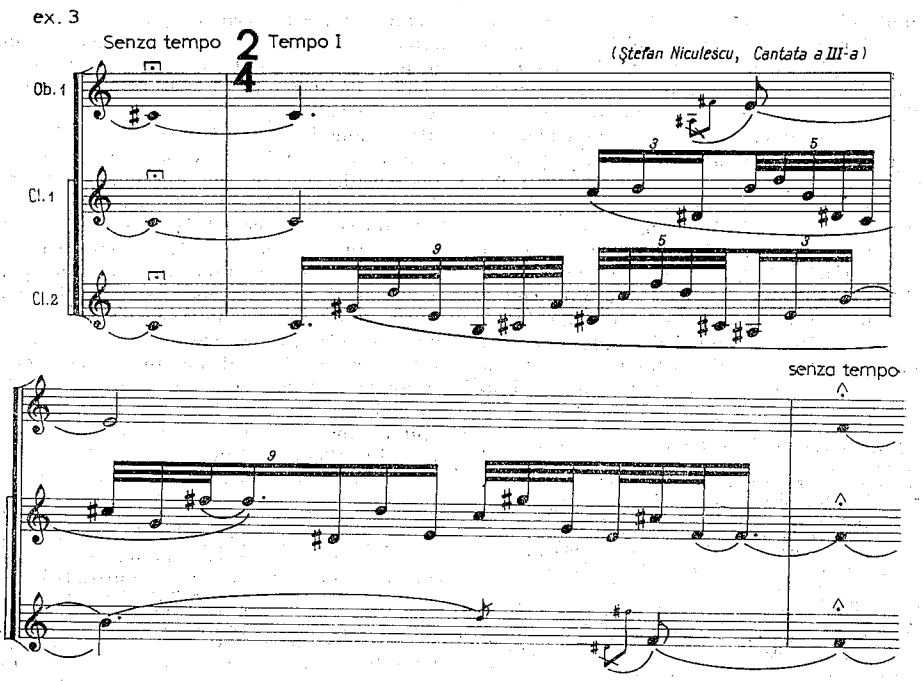


ex. 2

Allegro moderato ed amabile (♩ = 126)

(G. Enescu, Sonata a II-a pentru pian și violoncel)





Eterofonie

de unison* şi comportă alternarea acestuia cu **desfăşurarea** simultană a melodiei* şi a variantelor **(I, 2)** ei. La origine, implicit în muzica de tradiţie străveche (folc. sau de cult) a unor popoare, **e.** se produce spontan, sub acţiunea unor factori naturali (fiziologici sau de tehnică naturală a execuţiei) sau a fanteziei improvizatorice. Primele referiri la **e.** au fost făcute în legătură cu muzica greacă* antică de către Platon în dialogul VII *(Legile)*. Potrivit celor mai multe interpretări ale textului lui Platon precum şi altor texte eline, prin **e.** se înţelegeau neconcordanţele, diversificările de intonaţie şi ritm, ivite între vocile care executau împreună o melodie, de regulă în formaţii de două (voce şi instr., două voci sau două instr.) (v. acompaniament; aulodie). Cercetările muzicologice, folcloristice şi etnomuzicologice* au reactualizat noţiunea **e.** (iniţiativa reutilizării termenului aparţine lui Stumpf), raportînd-o la un fenomen analog celui antic, descoperit în practica muzicală milenară, cu precădere folc., a unor popoare est- şi extra-europ. Odată stabilit că **e.** se situează „în afara formelor reglementate" (Adler) de multivocalitate (arm., polif.), unele teorii şi definiţii au evidenţiat latura ei variaţională (Stumpf, Adler, Kunst) iar altele condiţionarea ei de unison (Sachs, Schneider). Însuşi procesul derivării din unison şi al reintoarcerii la acesta a vocilor denotă că, spre deosebire de formele incipiente, inclusiv pop., de polif., **e.** (înţeleasă ca fenomen folc. sau ca fenomen ce se păstrează într-o accepţie apropiată de a acestuia) *este produsul unei gîndiri muzicale monodice* care exclude preocuparea pentru consonanţă* (este deci contestabilă, la Schneider, plasarea în cadrul **e.**, în subcategoria *Varianten-heterophonie*, a fenomenelor de multivocalitate ce vădesc un simţ consonantic* elementar). Libertatea evoluţiei vocilor şi deci a formării variantelor în **e.** implică improvizaţia* şi aceasta este în principal de natură ritmică : **e.** „se manifestă cu precădere în sistemul ritmic *parlando rubato*" (Niculescu), de unde rezultă practic că variaţia eterofonică se produce prin diferenţierea ca durată* a elementelor intonaţionale comune vocilor participante la discurs. **E.** este prezentă şi în muzica pop. românească (ex. 1), unde apare uneori ca efect al „întovărăşirii glasului cu un instrument / . . . / care cîntă aceeaşi melodie" (T. Alexandru). În componistica sec. 20, **e.** devine obiectul unor reglementări artistice, iar accepţia ei suferă transformări în sensul generalizării şi esenţializării unor caractere şi sensuri ale fenomenului originar (v. sintaxă **(2)**). Un merit important în promovarea **e.** în creaţia muzicală cultă îi revine lui George Enescu. Orientarea lui Enescu spre **e.** a fost determinată de necesitatea concilierii modalităţii polif. cu un melos a cărui structură modală şi debit ritmic liber — trăsături de filiaţie folc.

mai mult sau mai puțin directă — se împotriveau legilor arm. și polif. tradiționale. Ca și omologa ei din folc., e. enesciană comportă „pendularea între / . . . / unison și /. . . / multivocalitate" (Niculescu) și înfățișarea acesteia din urmă ca o expunere în versiuni concomitente a unui material unimelodic, astfel încît e. reprezintă la Enescu și punctul de întîlnire a două constante ale tehnicii compozitorului: sprijinul pe monodie* și principiul variațional (ex. 2). Procedeul distribuirii liniei melodice la voci și implicit timbruri diferite conferă e. enesciene atributele unei dimensiuni oblice (v. oblică, dimensiune), constituind o importantă trăsătură înnoitoare a muzicii compozitorului, preluată — uneori sub semnul organizării totale — și în muzica românească actuală (ex. 3).

Bibliogr.: Stumpf. C., *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911; Adler, G., *Über Heterophonie* (Jahrb. Peters), 1908; același, *Der Stil in der Musik* (capit. *Stilarten der Mehrstimmigkeit*), Leipzig, 1911: Sachs, C., *Die Musik der alten Welt*, Berlin, ²1968; Kunst, J., *Ethnomusicology*, Haga, ²1959; același *Metre, Rhythm, Multi-part*, Leiden, 1950; Schneider, M., *Gesch. der Mehrstimmigkeit* Tutzing, ³1969; Ottavio, T., *Musiques gréco-latines (Hist. de la musique I, sous la direction de Roland-Manuel)*, Paris, 1960; Boulez, P., *Peneer la musique aujourd'hui* (p. II, capit. *Inventaire et Répertoire*), Mainz, 1963; Riegler-Dinu, E., *Eterofonia aromânilor*, comunicare, Bruxelles, 1930; Alexandru, T., *Instrumente muzicale ale poporului rom.*, Buc., 1956; același, *Arm. și polif. în cîntecul pop.* (Rev. *Muz.*, 3/1959); Niculescu, Șt., *Octetul de coarde de George Enescu (SCIA*, 1/1962); Berger, W., *Aspecte ale polif. moderne* (Rev. *Muz.*, 4/1965); Firca, Clemansa, *Heterofonia în creația lui George Enescu* (Stud. muzicol., 4/1968); Niculescu, Șt., *Eterofonia (Stud. muzicol.*, 5/1969). (Cl. L. F.)

etnomuzicologie, ramură a muzicologiei* care se ocupă de culturile muzicale ale tuturor popoarelor. Termenul a pătruns treptat în literatura de specialitate, începînd din 1953; în 1954, după primul Congres internațional de la Wégimont (Belgia) se înființează „Cercul internațional de e.". Domeniul de cercetare al e. nu este încă unanim admis, unii cercetători circumscriindu-l exclusiv la popoarele „care trăiesc departe de tradiția culturală și de influența occid. (Marius Schneider) la „culturile muzicale originale de tip arhaic" (Claudie Marcel-Dubois) etc. E. a înlocuit alți termeni, a căror problematică este comună: folcloristica, demologia, etnografia muzicală, muzicologia comparată. E. a luat un mare avînt după nașterea Școlii de muzicologie comparată (germ. *Vergleichende Musikwissenschaft*) de la Berlin, ai cărui specialiști se grupează în jurul lui Carl Stumpf, von Hornbostel și Curt Sachs, puternic influențată la rîndul ei de Școala vieneză de etnologie. Problematica specifică a e. este extrem de largă: originea muzicii, trăsăturile proprii, intonaționale **(3)** și cristalizate în sisteme **(11, 6)** ritmice, arhitectonice, legile de creație și de evoluție, funcționalitatea*, originea polifoniei*, tendința spre sistem. Cu toate că exponenții școlii berlineze studiau cu prioritate muzica „primitivă" și pe cea savantă extraeurop., cercetările ulterioare au arătat că „nu există nici o diferență înnăscută între muzica primitivă a celorlalte continente și, la grade variate de dezvoltare, cea din satele europ.: aceeași legătură cu viața, preponderența tradiției, modalitatea de transmitere orală, predominarea colectivității". O serie de probleme au fost clarificate de e. ca: evoluția „marilor culturi extra-europ." (Curt Sachs), legătura culturii antice gr. cu cea chineză, ambele avîndu-și centrul în interiorul Asiei, cunoașterea muzicii savante exotice și importanța acesteia pentru compozitorii europ., geneza și evoluția scărilor sonore etc. Dacă „muzicologia comparată" avea în vedere, cu prioritate, geneza și locul de naștere al artei muzicale, în ultimele decenii începe să se constituie, pe baza documentelor muzicii scrise și a tradițiilor orale, o nouă disciplină: „protoistoria" *(Frühgeschichte)*, intuită, încă din 1936, de Curt Sachs, *(Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe)*.

Bibliogr.: Ellis, Al. J., *On the Musical Scales of Various Nations*, 1885; Hornbostel, E. M. von, *Über dem gegenwärtigen Stand der vergleichenden Musikwissenschaft*, Basel, 1906; același, *Über Mehrstimmigkeit in der aussereuropäischen Musik*, Viena, 1909: Stumpf, C., *Die Aufänge der Musik*, Leipzig, 1911; același, *Tonsystem der Siamesen*, 1920; Idelsohn, I. D., *Die Maqamen der arabischen Musik*, 1913; Sachs, C., *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesien*, Berlin, 1915; același, *Vergleichende Musik-wissenschaft*, Leipzig, 1930; același, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Potsdam-Wildpark, 1933; Lachmann, R., *Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker*, Potsdam, 1929; același, *Musik des Orients*, Breslau, 1929; Berner, A., *Studien zur arabischen Musik*, Leipzig, 1937; Wiora, W., *Die vergleichende Frügeschichte der europäischen Musik als methodische Forschung*, Basel, 1949; Chailley, J., *Formation et transformation du langage musical*, Paris, 1954–1955; Brăiloiu, C., *Le giusto syllabique*, în *Anuario musical*, VII, Barcelona, 1952; același, *Le rythme enfantin*, Paris, 1954; același, *Sur une mélodie russe*, Paris, 1953; Kunst, J., *Ethnomuzicology*, Haga, 1958.

etos (ethos) (< ἦθος „obicei", „datină"). **1.** În concepția antichității, proprietate a muzicii de a influența spiritul uman, de a modela caracterele. ■ În Grecia antică, s-a acordat e. o însemnătate cu totul deosebită, atît în plan filosofic cît și în plan pedagogic, dimensiunea etică fiind una dintre condițiile pe care o „muzică bună" trebuie să o îndeplinească într-un sistem social-educativ reclamat de către statul-polis. Totuși, anume laturi și implicații ale e. au fost în chip deosebit (dacă nu chiar contradictoriu) reflectate de scrierile filosofilor și teoreticienilor. Încă de la pitagoreici, e. era considerat ca o proprietate a melodiei* sau, mai exact, a unei ordini muzicale precise. Conform concepției pitagoreicilor, axată pe o ordine numerică omniprezentă, și e. era redijat de către număr; schimbările stărilor sufletești, condiționate de numita ordine, se întîlnesc în principiul numărului cu structura melodică, ce poate deveni, pe temeiul acestui principiu comun, o oglindă a sufletului. De aici, importanța acordată e. în procesul educației, de aici cerința ca muzicianul să aleagă din mulțimea lumilor posibile de ordini sonore numai

acele „combinații" care pot induce spiritul ascultătorului spre sentimente și porniri înălțătoare. Teoria e. a stat cu deosebire în atenția lui Platon, a platonicienilor și neoplatonicienilor (Plotin) ca și a stoicilor, care au accentuat latura morală a e. Aristoxenos a stipulat o dublă acțiune psihică a muzicii, prin datele „senzoriale" procurate de auz* (v. și psihologie) și prin reflecția filosofică. În contradicție cu eticienii, „formaliștii" (sofiști și epicureanul Filodemos) au negat existența oricărei legături între muzică și e. Problemele e. au stat și în atenția umaniștilor pînă în momentul apariției, în sec. 18, a esteticii* muzicale (v. și *musica reservata* **(1)**, afectelor, teoria). **2.** Caracterul unui mod **(I, 1)**, și al muzicii bazate pe acel mod. Logic, chiar dacă nu neapărat istoric, această accepție este anterioară aceleia a **e. (1)**. Principalul atribut al e. unei piese muzicale este modul (gr. ἁρμονία), la care se adaugă ritmul, instr. însoțitoare (kitara*, aulos*) și poziția sunetelor (τόπος φωνῆς, după Aristide Quintilianus). Doricul era considerat bărbătesc, sobru, stenic, frigicul moale (Platon, Heraclide Ponticul) ori entuziast sau estatic (Aristotel), lidicul tînguitor (Platon). Teoreticienii ev. med., Guido d'Arezzo, Hermannus Contractus, Pseudo-Muris, preluînd de la Quintilianus datele teoriei antice despre e., au caracterizat în același fel modurile medievale, fără să bănuiască că modurile omonime nu mai aveau același centru ca în antic. Chiar dacă Zarlino *(Istitutioni harmoniche*, 1558, IV, 18) mai credea în caracterul sobru al modului de *re* și în cel dansant al „noului" mod de *do*, el intuiește caracterul născînd al celor două e. ale majorului* și minorului*, ce vor prinde contur în teoria lui Tartini și chiar a lui Rameau. Ideea unui caracter (implicit „culoare") a tonalităților **(2)**, mult discutată și mai ales aprig combătută, nu este străină de moștenirea antică a e. ■ Ehurile* biz. nu au rămas, la rîndu-le, în afara acestei tradiții și poate influențe tîrzii, fiind puse, ca în întreg ev. med., în legătură cu necesitățile de expresie ale muzicii cultice. Străine de noțiunea de major sau minor, ehurile au caractere precise, conforme cu anumite cîntări, caractere completate — în spiritul teoriei antice — și de modificările de „mișcare" ale „tactului" (stilului*): irmologic, stihiraric și papadic. O complicată structură a finalelor* și a sunetelor interioare de referință, a treptelor* mobile, au îndepărtat totuși ehurile de e. originar, mai ales sub influența muzicii orient. „Ifosul" — devenit termen peiorativ în optica tradiționaliștilor sau, dimpotrivă, a celor ce doreau progresul țintind tocmai eliminarea orientalismelor — provine indubitabil din e.: „Dacă nu cînta cineva cîntece cu amestecături de pestrefuri*, nu era primit ca dascăl la biserică; iar de cînta cineva chiar melodii turcești, fără să știe ceva bisericește, acela, dacă era grec, era primit și recomandat ca dascăl desăvîrșit, cu ifos turcesc de Țarigrad; iar românul, de ar fi avut meșteșugul și iscusința lui Orfeu și glasul lui Cucuzel, îndată i se zicea, că nu e bun de nimic, că cînta Vlahică, și că nu are profora de Țarigrad". (Macarie, din prefața la *Irmologhion*, 1823). **3.** În sensul consacrat de etnologie, specificul etico-estetic al muzicii folclorice*, al unui popor. Totalitatea trăsăturilor folc. (privind genurile **(I, 3)**), structura melodico-ritmică, raporturile melodiei cu versul, integrarea muzicii în fenomenele sincretice* etc.) se determină nu o dată prin apelul la teoria antică a **e. (2)**. *P. ext.*: dominanta etic-estetică, suprastilistică a unei muzici culte, de obicei de orientare națională.

Bibliogr.: Abert, H., *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Music*, Leipzig, 1899; Schäfke, R., *Geschichte der Musik-Ästhetik in Umrissen*, Berlin, 1939; Tutzing ²1964; Vetter, W., *Mythos-Melos-Musica*, 2 vol., Leipzig, 1957; 1961; Gombasi, O., *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenhaga, 1939, retipărită 1950; *Plutarque de la musique*, edit. de Tr. Lasserre, în: *Bibl. helvetica romana I*, Olten și Lausanne, 1954; Moutsopoulos, E., *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, 1959; Breazul, E., *Curs de istoria muzicii românești*, Conservatorul de muzică. Buc., 1956. (G. F.)

eufonie (< gr. εὐφωνία; *euphonia*, de la εὖ *eu* „bun, bine" și φωνή; *phone* „sunet"), sonoritate bună, efect plăcut produs asupra auzului de către un ansamblu de sunete.

eufoniu(m) 1. Instrument compus din tuburi de sticlă acordate **(1)**, construit de Chladani în 1790. Prin atingerea lor cu degetele umezite în apă, tuburile produceau vibrații* longitudinale. Ele transmiteau însă vibrații transversale barelor de oțel cu care erau puse în legătură. **2.** Instr. de suflat de alamă, întrebuințat în fanfară **(6)**, cu registru **(I)** corespunzător vocii de bariton **(I, 1)**. Echiv. germ. *Barytonhorn (Bariton* **(II, 3)**). V. *fligorn* **(2)**. (D. P.)

euphémesis (< gr. εὐφήμησις) v. **aclamație**.

euritmie (< gr. εὖ *eu* „bine" + ῥυθμος *rithmos* „ritm"), echilibru compozițional, proporționare fericită a părților într-o operă de artă. (A. M.)

eveniment sonor, tot ceea ce se evidențiază ca sunet* într-o anumită unitate și desfășurare uniformă de fenomene de aceeași natură. Orice sursă (voce **(1)** sau instrument muzical sau nu) poate produce un **e.** într-un asemenea context. E. se clasifică nu numai după sursele de producere a sunetului, ci și după gradul lor de determinare. În natură, **e.** apar ca imprevizibile deși există posibilitatea determinării lor în funcție de contextul fenomenelor în cadrul cărora se produc (muzica concretă* operează cu asemenea **e.** care, dacă sînt apoi prelucrate pe bandă magnetică, devin determinate). În muzica aleatorică*, **e.** sînt predeterminate*, momentul apariției lor ținînd de procesul ales. Ele se pot prevedea, mai mult sau mai puțin precis, în funcție de gradul de control pe care îl stăpînește compozitorul și executantul în acest proces. **E.** sînt determinate în notația **(I)** tradițională doar la nivel de partitură*

deoarece în executarea lucrării, de fiecare dată, intervine timpul propriu executantului. Astfel, socotind în timp momentul inițial 0 al pornirii lucrării muzicale, **e.** ce vor apărea pe axa temporală vor fi plasate diferit (cu mici abateri) la fiecare execuție. Mai mult, producerea lor va fi întotdeauna dependentă de variațiile dinamice*, timbrale*, acustice etc., deci de calitatea execuției, de construcția sursei sonore și de mediul în care se realizează. Accepția matematică a termenului (noțiune de bază a teoriei probabilităților) a determinat preluarea lui în muzicologie* și în muzica actuală, fiind tot mai mult întrebuințat (de ex. în muzica stochastică*, bazată pe calculul probabilităților, se referă la producerea pe planul ansamblului, respectiv al sonorităților globale).

evirat v. **castrat.**

evloghitarii (< gr. εὐλογηταρηίλε) sau binecuvîntări (εὐλογιτά), troparele* precedate de stihul* al 12-lea din Psalmul 118. (S.B.B.)

exapostilarie (< gr. ἐξαποστειλάρια ἀνάστασιμα *exapostelilaria anastasima*, „trimițătoare", de la ἐξαποστέλλω „trimit") imn **(1)** ce se cîntă la sfîrșitul utreniei*, între canoane **(2)** și hvalite*. Au denumirea de **e.** sau *svetilne* (sl. свътильна) cei din duminici și sărbători și luminătoare sau *luminînde*, cele din zilele de rînd. În număr de 11, **e.** învierii sînt creația împăratului Constantin Porfirogenetul (913—959).

Bibliogr.: Vintilescu, P., *Despre poezia imnografică, /.../*, Buc., 1938; Mitrofanovici, V., *Liturgica bisericii ortodoxe*, Cernăuți, 1929. (S.B.B. și T.M.)

exilent, instrument de suflat de lemn cu deschizătură laterală, de mici dimensiuni, strămoș al flautului* lateral (W. D.)

expoziție (it. *esposizione;* fr., engl., *exposition;* germ. *Exposition, Aufstellung*), secțiune a unei forme* muzicale, în care este prezentat (expus) un material tematic : **1.** Secțiune inițială a formei de sonată*. În *sonata clasică*, structura **e.** este următoarea : o introducere lentă facultativă; tema* (sau ideea) primă, în tonalitatea **(2)** lucrării, în general cu un caracter robust, viguros; puntea* — subsecțiune de tranziție tonală și tematică; tema (ideea) a doua (sau grupul tematic secund) de obicei mult mai amplă decît prima idee, expusă în tonalitatea dominantei* sau a relativei* majore* (în cazul în care tonalitatea inițială este minoră*) cu un caracter contrastant față de cel al temei întîia. Ideea secundă se poate decupa în trei subsecțiuni importante : a) o desfășurare melodică predominant lirică, expresivă; b) o ascensiune dinamică (acumulare, tensionare) care conduce către c) un grup cadențial (v. cadență **(2)**) cu un rol concluziv, afirmînd tonalitatea celei de a doua teme. **2.** Secțiune inițială a formei de fugă*, în care vocile **(2)** sînt introduse în discursul polif. în mod succesiv, prin redarea temei (sau subiectului*) lucrării. Cînd numărul expunerilor depășește numărul vocilor apariției suplimentare ale subiectului alcătuiesc *contra*-**e.** (C.A.B.)

expresie (fr., engl. *expression;* it. *espressione;* germ. *Ausdruck)* **1.** Manifestarea exterioară, în planul structurilor* sonore a unui complex de trăiri emoționale, vitale, senzoriale. Componentele și, totodată, determinantele **e.** muzicale sînt melodia*, ritmul*, sintaxa **(2)**, forma*, dinamica*, timbrul*. La realizarea **e.** contribuie în egală măsură compozitorul și interpretul (cîntăreț, instrumentist, dirijor). Compozitorul, dispunînd de mijloace și tehnici deprinse (privind construcția, varierea și dezvoltarea liniei melodice, distribuția duratelor*, alcătuirea sintaxelor muzicale, structurarea formală, orchestrația*, notația* muzicală) realizează o anumită ordine în spațiul sonor audibil, o organizare a desfășurării temporale a înălțimilor **(2)**, duratelor, intensităților **(2)** — corespunzătoare conținutului spiritual pe care urmărește să-l transmită — expusă sub forma partiturii*. Acțiunea de exprimare este desăvîrșită de *interpret* — factor mediator între producător (creator) și receptor (auditoriu) — care decodifică și transpune în plan sonor simbolurile grafice cuprinse în partitură. În culturile de tip folcloric*, cele două laturi ale **e.** — creația și interpretarea — se realizează simultan, actul performativ fiind controlat, în absența partiturii, de modelele abstracte înmagazinate în memoria muzicală a comunității. Opera muzicală nu este un dat sensibil cu existență spațială, ci se constituie exclusiv în timp, e un proces de semnificație continuu, prin aceasta **e.** muzicală fiind cea mai îndreptățită să aspire la cuprinderea și redarea unei secvențe a fuxului continuu în care se desfășoară viața psihică. **2.** Într-o accepțiune mai restrînsă dar mai frecvent utilizată, **e.** desemnează acțiunea de reliefare a raporturilor dintre planurile dinamic, agogic*, timbral, de evidențiere a frazării*, cezurilor* etc. În procesul interpretării unei lucrări muzicale, cu scopul de a facilita receptarea de către auditoriu a mesajului artistic propus de compozitor. **3.** Dispozitiv de care dispun orga* și armoniul* (pedală **(1)**, buton) care permite modificarea intensității sunetului. (C. A. B.)

expresionism, curent artistic cu un puternic caracter contestatar și nonconformist, apărut în Germania și Austria la începutul sec. 20, mai întîi în artele plastice (în cercurile „die Brücke", „Der Blaue Reiter") și în lit., apoi în muzică, în bună parte ca o reacție față de impresionism*. E. muzical cunoaște două principale tipuri de manifestare, reprezentate, la nivelul protagoniștilor, prin Schönberg și școala dodecafonică vieneză* (v. și dodecafonie) și respectiv Stravinski din „perioada rusă". Considerate, în general, mai puțin ca fațete ale **e.** muzical cît mai ales ca direcții comp. ireductibile (Leibowitz, Adorno) sau cel puțin ca un cuplu de forțe contrare, acționînd complementar

(Schaeffner, Luigi Rognoni, Boulez) în comp. modernă, cele două orientări corespund de fapt unor soluții diferite date pe plan muzical cerinței fundamentale a **e.**, aceea de exacerbare a tensiunii emoționale, de exaltare a expresiei (**1**). Este ceea ce arta muzicală premergătoare celei dodecafonice (Schönberg pînă în 1908) realizează printr-o hipertrofiere a conceptului muzical postromantic (melodică fragmentată și declamatorie, arm. intens cromatică și disonantă, atingînd limita atonalității* (v. și tonalitate (**1**)), contraste dinamice violente etc., traducînd laolaltă o acută subiectivitate), trăsătură ce nu va dispărea dealtfel din estetica școlii dodecafonice (Berg); muzica cunoaște însă, la dodecafoniști, și reversul — necesar și firesc — al acestei continuități față de romantism*, și anume un proces de abstractizare (mai intens la Webern, continuat apoi de neoserialiști) în virtutea căruia, prin dizolvarea tonalității și a reprezentărilor tematice condiționate de ea și prin înlocuirea lor cu reprezentări de tip serial (v. serialism), se tinde spre realizarea unei legături nemediate între materia sonoră și expresie și astfel, spre eliberarea totală a acesteia din urmă. În muzica lui Stravinski hiperpotențarea expresiei se produce, contrar atematismului serial, ca urmare a îngroșării profilurilor tematice. Reliefarea adeseori ostentativă a motivelor sau fragmentelor tematice — prin mijloace ritmice, arm., de instrumentație etc. de deosebită acuitate, ca și prin repetări cvasi-automate (v. formulă (**IV**)) — factura lor rudimentară și chiar eterogenitatea lor, expres cultivate, sînt cele care determină la Stravinski o mutare de accent de pe fizionomia pe energia motivului*, o irupere a expresiei dincolo de cadrele textului muzical, constituind întrucîtva o emanație paratematică. Caracteristicile înfățișate conturează laolaltă specificitatea muzicală intrinsecă a artei sonore expresioniste; ele demonstrează implicit autonomia estetică a fenomenului muzical expresionist, faptul că el nu este produsul unei contaminări cu **e.** lit. sau plastic, chiar dacă într-o opinie muzicol. încă larg răspîndită, **e.** muzical (identificat îndeobște cu ramura sa dodecafonică) s-a impus în accepția psihologizantă — acordată în general curentului — a unei arte promotoare a brutalității, dezechilibrului, monstruosului, a explorării subconștientului etc. Deși acuitatea psihologică a operelor muzicale expresioniste constituie un dat real, bazat pe corespondențele de climat emoțional ale muzicii cu un text sau un subtext expresionist (lucrările lui Schönberg sau Berg, compuse pe texte poetice sau dramatice expresioniste, ca și lucrările stravinskiene cu argument programatic mitologic sau străvechi folc.) sau chiar pe împrumuturi semantice mai mult sau mai puțin fortuite dinspre lit. spre muzică (Webern), aceste relații inter-arte nu sînt de natură să definească **e.** muzical în esența sa, ci reprezintă o componentă paramuzicală a specificului său estetic. O trăsătură generală a **e.** reflectată în muzică o constituie și aplecarea spre resursele primare ale muzicilor folcl. arhaice sau ale celor exotice (exacerbare și obstinare a ritmului, efecte de masivitate sau stridență în arm. și orchestrație etc.), ca mijloc de realizare a expresiei de forță elementară, telurică (Stravinski, Bartók, Prokofiev). Aderări temporare la **e.** au manifestat Bartók, Honegger, Prokofiev, Ives, Șostakovici ș.a. Influențe ale **e.** — mai ales de formulă stravinskiană — se percep și în comp. rom. (Lazăr, Jora, Rogalski, Silvestri, Mihalovici, Socor); ele se manifestă în special la nivelul modalităților tehnice, mai rar în muzica pură și mai frecvent în lucrări programatice sau cu text, ce urmează îndeobște linia exploatării, în spiritul șocului și violenței expresioniste, a anumitor caracteristici și zone ale folc. precum și, adesea, linia unor reprezentări grotești, caricaturale, a parodiei etc.

Bibliogr.: Schering, A., *Die expressionistische Bewegung in der Musik*, în: *Einführung in der Kunst der Gegenwart*, Leipzig, 1919; Bücken, E., *Führer und Probleme der neuen Musik* (capit. 6), Köln, 1924; Leibowitz, R., *Schönberg et son école*, Paris, 1947; Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949; Rognoni, L., *Espressionismo e dodecafonia*, Milano, 1954; Stuckenschmidt, H. H., *Lineamenti dell'espressionismo*, în: *Musica d'oggi*, I, Milano, 1958; Borris, S., *Historische Entwicklungslinien der neuen Musik*, în: *Stilkriterien der neuen Musik, I*, Berlin, 1961; Hollander, H., *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. u. 20. Jahrhunderst* (capit. 5), Köln, 1967; Firca, Clemansa, *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească, I, II*, în: *S.C.I.A.*, seria teatru, muzică, cinematografie, nr. 2/1970 și 1/1973 (Cl. L.F.)

expresie, semn de ~, semn grafic ce indică gradațiile expresive (v. agogice, semne; dinamice, semne) ce însoțesc un text muzical, sporindu-i expresivitatea. (Ex. Semne agogice: *accellerando, rallentando, rubato, a tempo, Tempo I°*; Semne dinamice: *niente, p, pp, ppp, f ff fff ff sf sfz, dim.. perdendosi, molto (f), con passione, con sentimento* etc.). (I. R.)

extincția sunetului v. **atac (1)**.

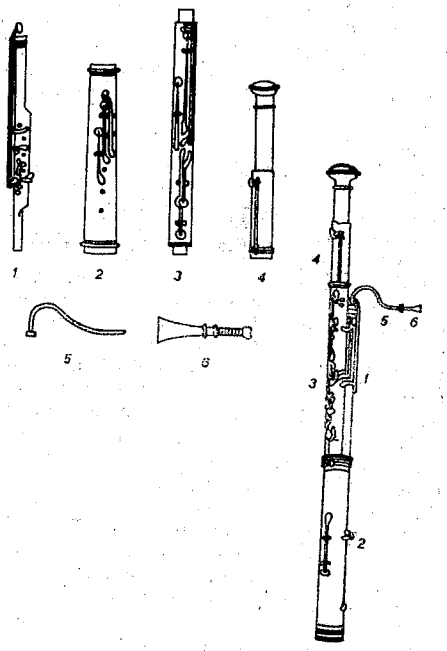
F

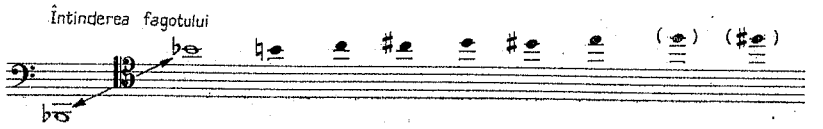
f 1. Numele celui de al 6-lea sunet al gamei* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. În teoriile muzicale anglo-germanice actuale, **F** este echivalentul lui *fa**. Popoarele romanice au înlocuit în solmizație* literele prin silabe (**F** = *fa*). **2.** Unii teoreticieni germ. de la începutul sec. 19 desemnează prin litere majuscule, respectiv minuscule, acordurile* majore* și minore*, obicei extins apoi și la desemnarea tonalităților **(2)** (ex.: **F** = *trison* major pe *fa* sau tonalitatea *fa major*; **f** = trison minor pe *fa* sau tonalitatea *fa minor*). **3.** În sistemul modurilor* gregoriene, **F** este *finalis** pentru modurile 5 și 6 (lidian și hipolidian). **4.** *Cheie**: cheia de *fa* pe linia a 4-a a portativului* (rar, pe linia a 3-a), este folosită încă din sec. 10. Forma actuală provine din deformarea literei **F** (sau f). **5.** Figurile tăiate în cutia de rezonanță* a viorii* și a altor instr. cu coarde sînt numite *efuri* din cauza asemănării cu litera **f. 6.** Abrevieri: forte* (*f*) fortissimo* (*ff*) rar fortissimo (*fff*). V.: *dualism; cifraj.*

fa, prima silabă a cuvîntului lat. *famuli* (din versul al doilea al Imnului către Ioan Botezătorul), silabă prin care, după Guido d'Arezzo, se desemnează, începînd cu sec. 13 a 4-a treaptă a scării de *do**, în țările de cultură latină care au adoptat denumirea silabică a notelor; corespunde lui *f** în țările germ. V. *notație; solmizație.*

facile (cuv. it. „ușor, lesnicios"), termen ce desemnează un grad redus de dificultate tehnică. Ex: *Sonata facile* pentru pian de Mozart.

fagot (< fr. *fagot* „legătură de lemne; lat. *phagotus*; it. *fagotto*; fr. *basson*; germ. *Fagott*), instrument de suflat din lemn, alcătuit dintr-un tub curbat din lemn de arțar sau palisandru (în formă de U), cu sistem de clape **(2)** și ancie* dublă. Ancia se aplică peste un tub metalic în forma literei S (bocal). Corpul este demontabil, deosebindu-se patru părți: corpul mic, corpul mare, corpul care susține celelalte corpuri — avînd în același timp și cuveta de metal care se deschide pentru a evacua saliva — și pavilionul (bonet). **F.** în *do*, folosit în orch. este de dimensiunea unui tub de orgă de 260 cm (8'), divizat în două părți paralele. **F.** are o întindere sonoră de trei octave* și jumătate, de la *Si* bemol$_1$ — *re*^{2} -*mi*^{2} (ex.). Se notează în cheia* *fa* și în cheia *do* de tenor, rareori în cheia *sol*. Din familia **f.** face parte și contrafagotul*. În orch. simf. se folosesc 2—3 **f.**, rareori 4. Ultimul dintre **f.** poate cînta și pasajele pentru c. fag., la indicația din partitură* „muta in c. fag.". Partida* de **f.** se scrie în partitură sub partida de cl. Străfagotul și părțile sale componente: 1. corpul mic; 2. corpul de la baza instr.; 3. corpul mare; 4. pavilionul (boneta); 5 esul (bocal); 6. ancia dublă.





moşul **f.** datează din sec. 16 cînd abatele Afranio degli Albonesi din Ferrara (1539) reuneşte două bombarde **(1)** (instr. din familia ob. care era basul **(I, 2)** instr. de suflat cu ancie), făcîndu-le să comunice cu ajutorul unui sistem de tuburi. L-a numit „phagotus" deoarece semăna cu o legătură de lemne. La începutul sec. 17, Sigismund Scheltzer debarasează instr. de foalele pe care le deţinea iniţial şi construieşte adevăratul **f.** pe care îl denumeşte dolcian* datorită intonaţiei foarte dulci. **F.** a suferit succesive modificări în sensul perfecţionării, în 1851 Adolphe Sax construind chiar şi un **f.** metalic. **F.** actual este construit după sistemul fr. Buffet şi după sistemul germ. Heckel. **F.** tip Heckel a suferit modificări în ultimele decenii spre a se realiza omogenizarea registrelor **(I)**. Are tubul mai lung şi orificiile deplasate pentru a facilita sonoritatea registrului acut. Timbrul nazal şi grav. al **f.** îi conferă posibilităţi de expresie burlescă dar şi melancolică. Performanţele de construcţie realizate în sec. 19—20 au determinat compozitorii să acorde mai multă importanţă acestui instr. (în lucrări de Beethoven, Ceaikovski, Ravel, Dukas, Stravinski ş.a.). Compozitorii români (Iuliu Mureşianu, T. Fatyol, M. Moldovan) dedică concerte **f.**, instr. apărînd de asemenea şi în lucrări camerale scrise pentru cvintet **(1)** de suflători (lemne şi corn) sau dublu cvintet de suflători (ex. *Dixtuorul* de Enescu). Abrev. în partituri : fag ; fg. (M. M.)

fagot în cvartă v. **fagottino.**

fagot în cvintă v. **fagottino.**

fagot în terţă v. **fagottino.**

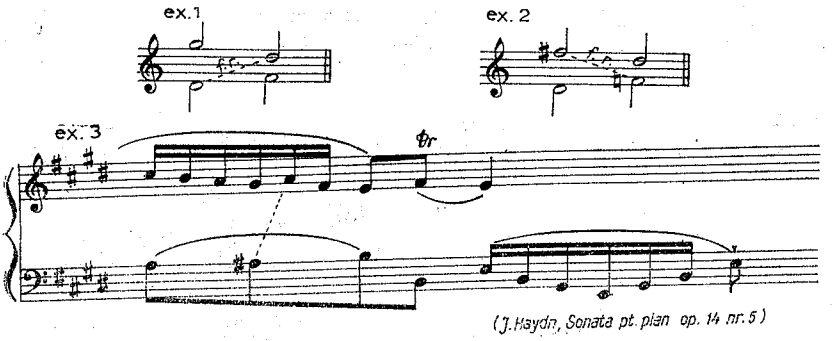
fagot tenor v. **fagottino.**

fagottino (cuv. it. ; engl. *tenoroon)*, tip perimat de fagot* de mici dimensiuni. Denumirea generică de **f.** se referea în primul rînd la fag. tenor sau fagotul în cvintă (instr. transpunea la cvintă* perfectă superioară). Alte asemenea tipuri : fag. în cvartă şi fagotul în terţă transpunea la cvarta* perfectă, respectiv la terţa* mică inferioară. Cel mai mic tip, fag. în octavă* (engl. *curtal)* transpunea la octavă perfectă superioară. (W. D.)

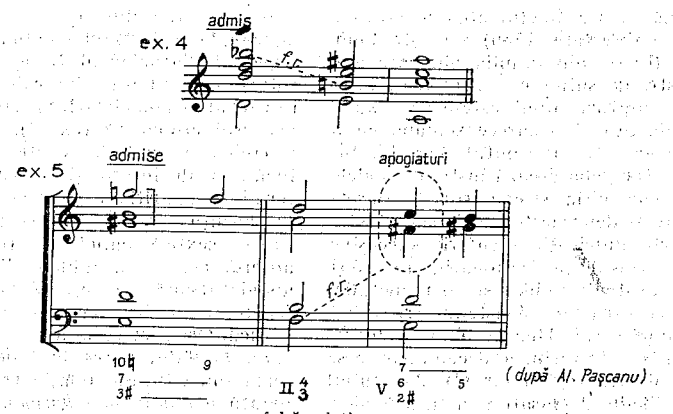
falsă relaţie, evoluţia aceluiaşi sunet în două acorduri* succedente sau imediat apropiate ; prezenţa sunetului, cu semnificaţii armonice diferite, la voci **(2)** diferite în acorduri alăturate. Aspectul diatonic* al **f.** (ex.1). nu constituie totuşi obiectul unei interdicţii atît de stricte, în cadrul armoniei **(III, 2)** tradiţionale, precum aspectul cromatic* (ex. 2). Practica muzicală a cunoscut însă frecvente şi pline de efect încălcări ale interdicţiei (ex. 3), ceea ce a determinat apariţia unor licenţe arm. ; o astfel de licenţă este şi înlănţuirea acordurilor în cadrul sextei* napolitane (ex. 4), după cum admisă este şi „îndulcirea" **f.** prin prezenţa apogiaturilor* (ex. 5). ■ Suspiciunea faţă de **f.** este mai veche decît interzicerea ei în armonia clasică. Orice succesiune melodică sau arm. prin care, în stilul barocului* de ex. se infiltra o reală sau ascunsă relaţie tritonică* era considerată o *relatio non harmonica*. Figurile* muzical-retorice baroce, între care şi binecunoscutul *passus duriusculus**, constituie asemenea relaţii, admise însă prin finalitatea lor expresiv-simbolică. ■ Stilurile mai noi ale armoniei, departe de a repudia **f.**, o cultivă ca un mijloc de particularizare a structurii multivocale*. Motivele acestei schimbări de optică sînt multiple : amestecul de funcţii* (inclusiv majorul* cu minorul*), suspendarea rezolvării* disonanţelor*, cromatizările intense şi concomitente la mai multe voci simultan etc. (pentru stilul postonal) ; mai libera înlănţuire a acordurilor, amestecul de caracteristici modale în acelaşi acord, un cromatism „mediat" melodic prin formula cromatică întoarsă etc. (pentru stilul neo-modal). Echiv. germ. *Querstand*. (G. F.)

falset (< it. *falsetto*, din *falso* „fals, nenatural"), timbru* vocal obţinut prin restrîngerea fonaţiei* ; folosit de tenor **(1)** pentru a-şi extinde vocea în acut. A fost întrebuinţat în polif. sec. 16—17 pentru partidele de alto **(1)** şi în operă* pentru efecte speciale. Se întîlneşte în cîntece pop. din Sardinia, Tirol *(Jodler*)*, în cîntecele cu caracter de semnal **(2)** şi improvizatorice* din folc. românesc. Sin. *voce de cap*. V.. *falsetist ; voce* **(1)** *; hăulit ; doină*. (E. Z.)

falsetist (it. *alti naturali ;* fr. *haute-contre, trial ;* engl. *contra-tenor)* **1.** Cîntăreţ cu timbru* natural de falset*. V. *castrat*. **2.** În polif. sec.



Falsă relaţie

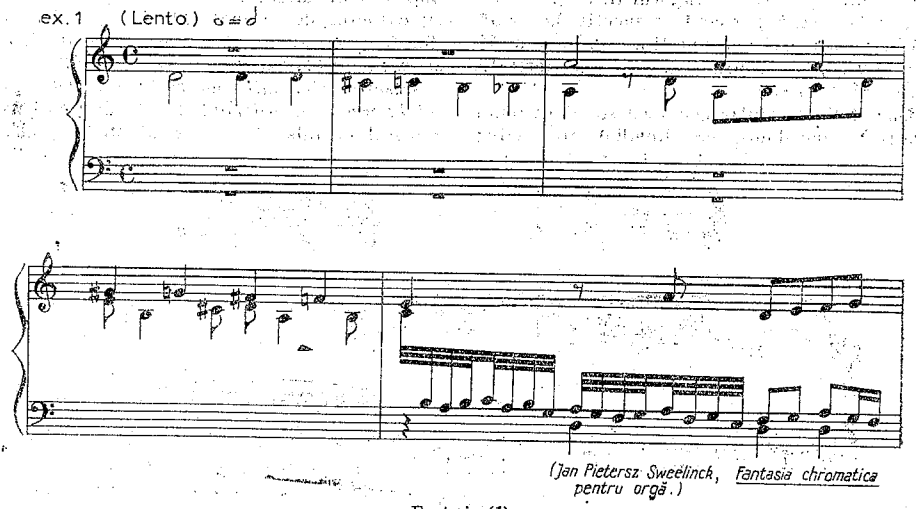


15—17 (și, în tradiție engl., pînă azi) interpreții tenorii **(1)** ai partidelor* de alto **(1; 5)**. V. *contratenor*. (E. Z.)

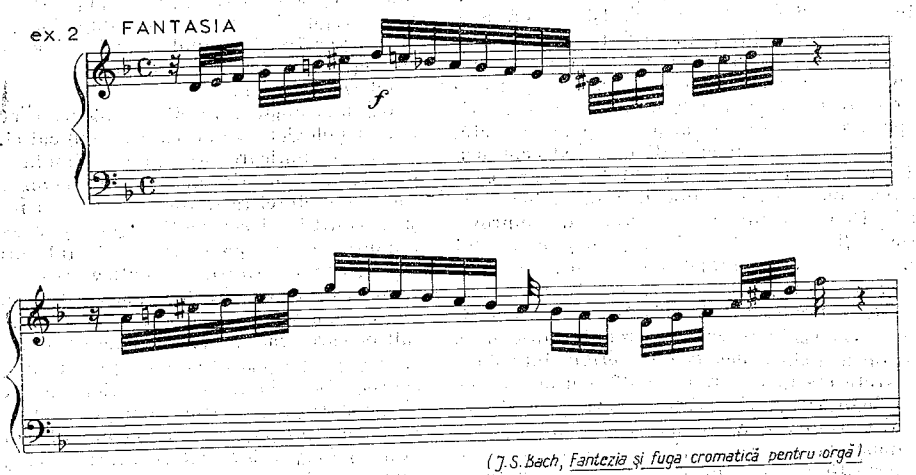
fandango, dans național spaniol (andaluz), cunoscut din sec. 17. Este un dans cîntat, cel mai adesea în măsură ternară* și în tempo **(2)** rapid, acompaniat de ghitară*, galoubet* sau cimpoi* și castaniete*. Fiecare strofă este urmată de o riturnelă **(3)**. La comanda jucătorului principal, **f.** este întreruptă și se cîntă de către parteneri o *copla* (cîntec improvizat*), după care dansul comun este reluat. Variante de **f.**: *malagueña**, *rondeña, granadiana, murciana*. (Cl. L. F.)

fanfară, cuvînt cu etimologie nesigură, avînd mai multe semnificații: **1.** Piesă pentru trompete* și timpani* cîntată de trupele de cavalerie. **2.** Melodii pentru vînătoare, în general *bicinia**, în 6/8, cîntate de corni*. **3.** Melodii războinice, (aclamații sau semnale*) pe una sau mai multe voci **(2)**, executate de instr. de suflat de alamă, cu ocazia sărbătorilor militare, defilărilor. **4.** Semnal de trp., frecvent în trisonuri (v. acord). **5.** O trompetă lungă, fără clape* sau ventile* (denumită și trp. *„Aida"*), folosită la intonarea unor semnale în spectacole de operă (ex. act. II din *Fidelio* de Beethoven, în *Aida* de Verdi); v. trompetă. **6.** Ansamblu compus numai din instr. de suflat din alamă și lemn la care se adaugă o secție de percuție*, ce poate conține de la 20 la 150 de executanți. Crearea în sec. 19 a **f.** a impus un repertoriu* special, cunoscut sub numele de *muzică pentru* **f.**, ce se execută de obicei în aer liber. El cuprinde marșuri*, dansuri*, muzică de promenadă (special compuse) precum și potpuriuri* din opere*, prelucrări **(2)** de muzică pop., transcrieri* pentru **f.** din repertoriul simf.: uverturi*, suite*, rapsodii*, fantezii **(2)**, etc. V. *meterhanea*. (D. P.)

fantezie, termen ce desemnează, în genere, o lucrare instrumentală cu forma* liberă: **1.**



Fantezie (1)



Fantezie (1)

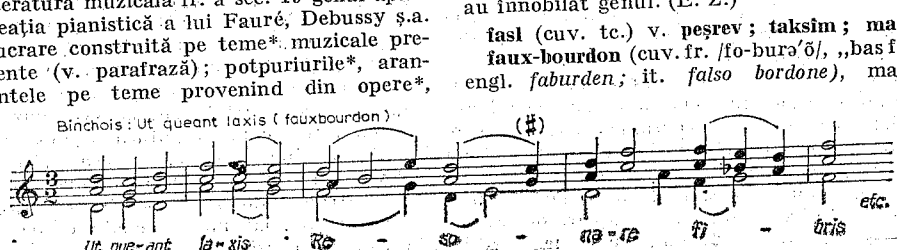
În sec. 16 și 17, gen (1, 2) instr. (it. *fantasia*; engl. *fantasy* sau *Fancy*; fr. *fantaisie*; germ. *Fantasie*) de factură predominant polifonică* (ex. 1) apropiat de acela de canzona*, ricercar* sau toccată*. F. atinge apogeul în creația lui Buxtehude și J. S. Bach, cînd devine frecventă cuplarea ei cu fuga*, în virtutea principiului unității dobîndite prin contrast între factura liberă, improvizatorică*, a celei dintîi și caracterul strict elaborat al celei de a doua (ex. 2). Genul f. se întîlnește ulterior în sec. 18 în creația pentru pian a fiilor lui Bach și în clasicism* (F. *în do minor*, *K. V. 475* de Mozart ce se execută de obicei împreună cu sonata* scrisă în aceeași tonalitate). F. *pentru pian, cor și orch.* de Beethoven constituie un exemplu cu totul aparte în literatura genului; tot lui îi datorăm două sonate pentru pian subintitulate „quasi una fantasia", menționînd aportul special al imaginației componistice acționînd mai liber în definirea acestor lucrări. F. *în fa minor* pentru pian de Chopin reprezintă, în schimb, o interpretare mai mult sau mai puțin liberă a schemei formei de sonată, în timp ce F. *în do major* pentru pian de Schumann se apropie de forma de sonată cu caracter ciclic*. În literatura muzicală fr. a sec. 19 genul apare în creația pianistică a lui Fauré, Debussy ș.a. 2. Lucrare construită pe teme* muzicale preexistente (v. parafrază); potpuriurile*, aranjamentele pe teme provenind din opere*, operete* etc., constituie o bogată literatură de acest tip. Ideea rememorării, a reluării unor idei muzicale preexistente este prezentă încă la J. S. Bach, în celebrele sale *Choralfantasie*. Acest aspect apare și în f. „Călătorul", pentru pian, de Schubert, preluînd tema lied*-ului propriu, cu același titlu. În sec. 19, Liszt iar ulterior N. Rimski-Korsakov pun în același sens, un accent special pe caracterul evoluției instr. virtuoze. (D. A.)

farandola, dans popular provensal, executat de obicei de 10 pînă la 50 dansatori. În mișcare rapidă și în măsură de 6/8, f. este uneori cîntată dar, de cele mai multe ori, executată la galoubet* și la tamburină*. (Ex. celebre de f. în opera *Mireille* de Gounod și în Suita *Arlesiana* de Bizet). (I. R.)

farsă (< lat. *farcio* „a umple") 1. În ev. med., interpolații între două cuvinte ale unui text liturgic. 2. În sec. 14—16, mică comedie pop. cu cîntece. Din Franța se răspîndește în Anglia, Italia, Spania. 3. În sec. 18—19, *farsa per musica* (it.) este o operă* într-un act cu dialog vorbit. În afara acesteia, în care predomină caracterul buf, mai existau și f. *lagrimosa* și f. *sentimentale*. Cimarosa, Paisiello și Rossini au înnobilat genul. (E. Z.)

fasl (cuv. tc.) v. **peșrev; taksîm; maqam.**

faux-bourdon (cuv. fr. /fo-bura'õ/, „bas fals"; engl. *faburden*; it. *falso bordone*), manieră



Faux-bourdon

primitivă de polifonie* (sec. 14—15) realizată prin terțe* și sexte* paralele. Își are originea în Anglia, în polif. pop. prin terțe *(gymel*)*, polif. care a pătruns apoi în practica improvizatorică a muzicii religioase. Prin suprapunerea a două terțe* pe sunetele unui *cantus firmus**, se produc trisonuri (v. acord) în stare directă, răsturnate* cu ocazia execuției, în sext-acorduri, datorită transpunerii vocii **(2)** inferioare cu o octavă* mai sus, de unde denumirea de „bas fals". Reprezentînd a treia etapă de improvizație* polif. pe un *c. f.* — după cea a *organum*-*ului sec. 9—11 cu paralelismul consonanțelor* perfecte și după cea a discantului **(1, 2)** sec. 12—13 cu predominanța mișcării contrare — **f.** denumit de teoreticienii vremii „discantus englez" sau (lat.) *modus anglicorum*, introduce în tehnica polif. paralelismul* consonanțelor imperfecte (terța și sexta), tratate pînă atunci ca disonanțe*. Din Anglia **f.** este preluat de compozitorii flamanzi (Dufay, Binchois) care îl perfecționează prin combinarea variată a intervalelor* și a mișcării vocilor. În sec. următoare, termenul de **f.** își pierde vechea semnificație; în epoca palestriniană (sec. 16) devine sinonim cu tratarea acordică, iar în epoca barocului* el denumește o psalmodie* improvizatorică pe un punct de orgă (v. pedală **(2)**). (L. C.)

fecioreasca (fecioresti) 1. Categorie de jocuri populare românești, bărbătești, răspîndite în Transilvania, Țara Crișurilor și Cîmpia Banatului. Se joacă în formație de ceată (jucători neprinși între ei) sau solistic sub formă de întrecere. Sînt dansuri de virtuozitate care cuprind mișcări cu caracter atletic ca sărituri mari, flexiuni, bătăi în podea și în pinteni. Caracteristica lor principală o constituie tehnica de lovire cu palmele pe segmentele picioarelor. În cadrul categoriei se pot distinge trei grupe de tipuri de joc fecioresc: 1) grupa I-a — *Haidăul (de băț, ponturi în botă), călușerul*, sărita, fecioreasca rară (rarul, de ponturi, românește)*, **f.** *făgărășană* — acoperă aproape întreaga Transilvanie; grupa a II-a — *feciorescul (românescul)*, **f.** *deasă (fecioreșle)*, *bărbuncul** — acoperă Cîmpia Transilvaniei și bazinul superior al Someșului (Transilvania de N); grupa a III-a — *Ardeleana* **(2)** *fecioreșle, Ardeleana de mînă, Ardeleana sărită*, — acoperă Țara Crișurilor și Cîmpia Banatului. **2. F.** *fetelor*, replică feminină la jocul fecioresc bărbătesc. Este jucat de fete și femei tinere la hora satului, la nunți și alte petreceri, în satele din jurul orașului Rupea (Crihalma, Dăișoara etc.). (C. C.)

fedeleșul 1. Joc* popular românesc, mixt, întîlnit mai ales în zona subcarpatică a Munteniei și Olteniei. Se execută, la început, în cerc cu brațele pe umeri. Ulterior, formația inițială se rupe în mai multe cercuri mici care se învîrtesc ocolindu-se, descriind în același timp o elipsă (mișcare de rotație + mișcare de revoluție), într-un tempo **(2)** din ce în ce mai accelerat. Sin.: *ciuleandra; tîrcolul.* **2.** Nume dat, în Muntenia subcarpatică, petrecerii din ajunul nunții (simbătă seara) cînd se împodobesc stîlpii casei, poarta și bradul. Participă în general tineret și familia mirilor. (C. C.)

feleaga v. **lioara.**

fenomenologia muzicii. Problema centrală a fenomenologiei este aceea a semnificației. Orice act de semnificare presupune o implicare și o poziție de conștiință. Pentru fenomenologie rolul conștiinței (atît rolul conștiinței mele, cît și al conștiinței celorlalți implicați în actul de semnificare) nu poate fi negat, înlăturat sau ignorat. Semnificația autentică este dată de raportarea lucrurilor însăși la conștiință, și nu de desemnarea acestora de către cuvinte. Marele salt pe care-l face fenomenologia stă în faptul că ea depășește impasul născut din rolul impropriu acordat limbajului de către filozofia dinaintea ei. Ceea ce e hotărîtor se impune prin sensul lucrurilor însăși și a existenței, cuvîntul urmează abia să fie revalorificat în cadrul unui act, cu scopul revelării unei semnificații care, atunci cînd e obligată să se producă prin discursul vorbit, urmează să conducă la un act fondat pe degajarea unei esențe. Trebuie făcută distincția între limbajul operatoriu, care conduce în orice împrejurare un act împreună cu proiectul său însoțitor, și materialul din cadrul actului de exprimare sau semnificare, nu necesarmente de ordin lingvistic. Noțiunea sau conceptualitatea date de cuvîntul uzual este limitată și provizorie, limbajul fenomenologic care se constituie ulterior fiind singurul care poate da măsura sensurilor lumii, apărînd el însuși ca limbaj al ideației și ideat totodată. Prin fenomenologie existența devine umanizată, căci pentru a fi sesizată ea trebuie să fie o existență ideată prin mijlocirea conștiinței. De pe această poziție, actul muzical ca fapt și expresie de conștiință capătă deplina sa valoare și singura explicitare autentică posibilă. Căci cele două viziuni privind muzica, propuse de către filozofia modernă precedentă: recunoașterea kantiană a rolului formei* în muzică și extraordinara perspectivă dată muzicii de către dialectica hegeliană, erau în bună parte anihilate prin nerecunoașterea capacității revelatorii proprie muzicii, prin obturarea de către cuvînt a specificei deschideri a muzicii către semnificație. Or, în muzică, absoluitatea și autonomia (și, am putea adăuga, paradoxal, însăși heteronomia ei) sînt condiționate de către forța ei proprie de exprimare cu sens, prin excluderea folosirii cuvîntului și a logosului noțional. Dar atît Kant cît și Hegel au restrîns neîngăduit conceptualitatea artistică (și în special cea muzicală) la modalitatea conceptualității lingvistice obișnuite. Ca urmare a unei asemenea poziții, muzica devenea un simplu obiect, căruia rămînea să i se atribuie din afară și ulterior etichete de semnificație, iar nu o modalitate de expresie a ființei, ea însăși capabilă de revelare a sensurilor existenței și de aprehendare specifică a

lumii. Prin fenomenologie, muzicii îi sînt postulate obligația și posibilitatea de semnificație, precum și capacitatea de a fi un mod uman fundamental de exprimare, care se cere să fie totodată de o totală absoluitate specifică, revelatoriu de sensuri ce nu pot fi date pe altă cale, dar care nu sînt autonome față de ideația de conștiință. Primele indicii ale unor cercetări fenomenologice muzicale apar însăși la *Edmund Husserl* (1859—1938), fondatorul curentului fenomenologic. În scrierile sale referințele la muzică sînt destul de frecvente dar, după cum e și firesc în cadrul unei fenomenologii generale, ele nu își propun ca țel principal elucidarea fenomenologică a muzicii, ci servesc doar ca exemplificări la o problematică de ansamblu. Unele din ele, de o acuitate și justețe unică de intuiție, pot fi însă încadrate în constituența unei f. Ne vom mărgini a da un singur exemplu, pentru a ilustra seriozitatea și rolul regenerator pe care îl poate avea cercetarea fenomenologică pentru muzică, perspectiva nebănuită pe care o deschide spre înțelegerea și înfăptuirea actului muzical. În cartea sa *Lecții pentru o fenomenologie a conștiinței intime a timpului*, cuprinzînd conferințe pronunțate în anii 1904—1905, voind să arate caracteristicile percepției în actul de prezentificare, Husserl face următoarea descriere: „. . . noi numim *melodia în ansamblul său, melodia, percepută*, cu toate că singurul perceput este momentul prezent. Noi procedăm astfel pentru că extensiunea melodiei nu este doar dată punct cu punct într-o extensiune perceptivă, ci pentru că unitatea conștiinței retenționale «menține» încă în conștiință sunetele scurse, care urmărindu-se, produc unitatea de conștiință raportată la obiectul temporal în unitatea sa, la melodie (. . .). Dar melodia în ansamblul său apare ca prezentă atît timp cît ea încă mai răsună, adică atît timp cît mai răsună încă sunetele care îi aparțin, vizate într-*un singur* ansamblu de aprehensiune. Ea a trecut abia după dispariția ultimului său sunet" *(Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, în: *Jahrbücher für Philosophie und phänomenologische Forschung*, IX, 1928, 398; sublinierile sînt ale lui Husserl). Din exemplificarea citată decurg, pentru o f., cel puțin două fapte importante: 1) Cîmpul de prezență nu se confundă cu simpla succesiune punctuală de momente prezente. În cadrul actului muzical apar cîmpuri de existență a căror durată și demarcație este dată de unitatea de sens: cîmpul unitar de existență se oferă drept cîmp de prezență a percepției de conștiință. 2) Conștiința noastră participă prin faptul că propune un sens unitar cîmpului de existență și se implică prin trăirea actului muzical prezentificativ ca percepere succedentă a cîmpurilor de prezență. Foarte rar însă cercetările fenomenologice care se referă la muzică, aflate în exemplificări asemeni aceleia de mai sus, pot servi drept model al unei fenomenologii a actului muzical. Explicația stă în faptul că ele trebuiesc să se realizeze într-un ansamblu constituit, cu o coerență specifică. Acestea pot fi îndeplinite fie ca cercetări aparținînd unei estetici fenomenologice, fie ca analize și intuiții fenomenologice asupra actului muzical considerat drept modalitate specifică de semnificare. Odată cu încercarea de a transpune cercetările fenomenologice asupra unui domeniu specializat, apare însă îndoiala dacă respectiva operație se mai poate realiza în raza obișnuită dată de clasificările și metodele curente. De aceea cercetarea fenomenologică asupra muzicii nu mai este reductibilă la clasificările obișnuite, care așază muzica exclusiv în perimetrul esteticului și nici posibilă doar ca strictă analiză* tehnico-profesională (deși aceasta este și ea absolut indispensabilă). La aceasta se adaugă o dificultate proprie metodei fenomenologice: Fenomenologia nu e o știință deductivă, metoda sa de bază nu e deducția sau inducția, ci intuiția fenomenologică; enunțurile unei f. nu se realizează în mod deductivist din anumite enunțuri generale, ele trebuiesc descoperite printr-o nouă intuiție fenomenologică proprie domeniului, ceea ce presupune, din partea cercetătorului, o anumită cunoaștere, de o anumită manieră, dar foarte amplă și profundă, a muzicii, alături de cerința de a fi foarte priceput în mînuirea metodei fenomenologice și un cunoscător al esteticei fenomenologice. Atunci cînd ne referim la fenomenologie, avem în vedere mai ales principalele scrieri ale lui Husserl și ale colaboratorilor, comentatorilor și continuatorilor săi direcți, orientîndu-ne mult mai puțin spre cercul fenomenologic de la München, din care însă facem o excepție pentru *Max Scheler*, ale cărui cercetări, legitimînd o fenomenologie a afectelor și a simpatiei, și a cărui opoziție față de formalismul kantian îi dau o deosebită însemnătate pentru f. Se recunosc certe origini fenomenologice și la principalii exponenți ai existențialismului: *Martin Heidegger* (un timp elev al lui Husserl), *Merleau-Ponty* și *Sartre*. Pe de altă parte, o ramură de gîndire desprinsă din Heidegger, noua hermeneutică filosofică, avînd ca reprezentanți însăși pe Heidegger—prin preocupările sale despre artă — elevul său *Gadamer*, întemeietorul acestui curent și *Paul Ricoeur*, comentator al lui Husserl, ar putea avea un rol însemnat în definirea unei noi hermeneutici muzicale, care să depășească impasul vechii muzicologii hermeneutice (H. Kretschmar și, în parte, A. Schering). Dar aceasta s-ar confunda în bună parte, cu f., sau ar fi o derivată a ei. Fenomenologia se preocupă de estetic (v. estetică muzicală) nu numai în cadrul unui domeniu specializat, ci și ca trăsătură umană generală, întrucît trăsăturile estetice apar în orice semnificație inclusă într-o atitudine umană, și, pe de altă parte, întrucît valoarea estetică se afirmă ca formă specifică de manifestare a unei semnificații esențial umane.

F. nu se poate mărgini numai la o cercetare de estetică fenomenologică, dar în esteticile fenomenologice constituite apare o proponență diferențiată a problemelor, unele aspecte de manifestare fiind *necesar modificate* pentru cazul atitudinii intenționale estetice, de care cercetarea actului muzical, ca act diferențiat estetic, trebuie să țină seama. De aceea vom face o scurtă trecere în revistă a exponenților esteticei fenomenologice, relevînd cu precădere aspectele importante care se desprind pentru o fenomenologie și estetică fenomenologică a muzicii. *Moritz Geiger* (1880—1938), socotit întemeietorul esteticei fenomenologice, a fost prin.ul filozof fenomenolog care s-a ocupat cu precădere (aproape în exclusivitate) de problemele esteticii, afirmînd cu tărie posibilitatea, forța și mai ales caracterul autonom al esteticei fenomenologice. Dar, ca fenomenolog, el a aparținut școlii de la München și nu a îmbrățișat poziția ulterioară radicală, a fenomenologiei transcendentale, inițiată de Husserl—după însăși caracterizarea lui Husserl, el nu a fost un adept total al fenomenologiei — iar ca estetician s-a depărtat cu greu de estetica „*Einfühlung*"-ului („empatiei") a profesorului său Th. Lipps, ceea ce face ca el să se găsească încă prea aproape de estetica psihologică și să nu întrevadă pe deplin deschiderea radicală pe care fenomenologia o oferea domeniilor esteticului. Potrivit vederilor cercului de la München, Geiger se îndreaptă spre o estetică a valorilor. Așa cum se recunoaște că au existat intuiții fenomenologice și înainte sau în afara curentului fenomenologic, Geiger recunoaște că au existat asemenea intuiții și cu privire la estetica fenomenologică, dînd ca exemplu distincția pe care o face Lessing între artele timpului și cele ale spațiului. Numai că, în cadrul unei fenomenologii muzicale contemporane, va trebui să amendăm părerea lui Lessing și Geiger, care pentru muzică nu se confirmă. După numeroasele eșecuri ale definirii muzicii drept artă a timpului (v. timp (III)), va trebui să renunțăm la acest punct de vedere și să o definim dinamic, drept artă cinetică, a mișcării (v. energetism). Actului de trăire muzicală i se înfățișează o mișcare sonoră, un flux, care prezentifică o noetică a absoluității muzicale, cu o dublă tendință autonomică-heteronomică. Conștiința se implică în acest flux, sub o formă proprie, individuală, dar tot cinetică de esența „melos"-ului (sau, mai degrabă, preluînd o fericită expresie a lui Camil Petrescu: cenestezică). În lb. română s-au publicat materiale datorate esteticienilor fenomenologi *Roman Ingarden (Studii de estetică*, Buc., 1978) și *Mikel Dufrenne (Fenomenologia experienței estetice*, Buc., 1976, 2 vol.), ceea ce ne dispensează de a mai face o prezentare a f. din cadrul acestor estetici. Vom releva doar pe scurt două probleme la R. Ingarden, discipol și colaborator apropiat al lui Husserl: 1) Neutralizarea de conștiință din cadrul actului de trăire estetică: Într-o independență creatoare față de profesorul său, Ingarden respinge necesitatea unei „neutralizări" de conștiință, în actul de trăire estetică. Noi am adăuga că, pentru ca o trăire artistică să aibă loc autentic în domeniul actului muzical, conștiința se antrenează într-o atitudine de „pathos", adică de luptă acerbă pentru realizarea noetică a ceea ce garantează în mod evident adevărul (adică forța de convingere a justiției intuiției devenirii care constituie esența actului). În aceeași măsură am modifica, pentru demersul fenomenologic muzical, și modul în care se face ceea ce Husserl numește „reducția de conștiință". Pentru acesta e un termen destul de nefericit, căci pentru a înțelege în ce constă de astă dată conștiința (care nu numai că nu se reduce, ci apare concretă, într-o structurare muzicală a unei simultaneități totale, ca *psiché*, ca evidență a poziției de conștiință manifestată muzical), trebuie din contră să se realizeze de către concretul sonor structurat o cucerire intropatică a conștiinței — și aceasta nu numai pentru conștiința egologică, ci și pentru toate conștiințele participante ale realizatorilor actului de redare, ceea ce duce la o transferare obligatorie, pe acest nivel, a unei conștiințe de ordin social. 2) Problema straturilor. Ingarden face, în domeniul artelor, extraordinara descoperire fenomenologică a existenței straturilor. El constată că, în opera literară, aceste straturi sînt în număr de patru. Însă în mod greșit, dintr-o necunoaștere mai adîncă a muzicii, el limitează pentru actul muzical numărul straturilor la unul singur. Aceasta provine la Ingarden și dintr-o definire prea măruntă a trăsăturilor straturilor. De aceea trebuie să le redefinim mai larg: Straturile sînt manifestări ireductibile dar convertibile ale forțelor de sintetizare umane, de patru tipuri diferite, aflate la baza artelor principale, dar prezentate obligator în modalitatea specifică a fiecăreia dintre arte (în cadrul actului artistic specific). Primul strat, al actului de trăire și al noeticei fundamentale, se manifestă în muzică drept prezentificarea cinetică. Al doilea strat, al comunicării, tensional, se prezintă în muzică, spre diferență de literatură, drept comunicare afectivă, obligatoriu non-notională. Al treilea strat, intensional, al reprezentării, se manifestă muzical ca modalitate simpatetică de aprehensiune, drept „mimesis". Al patrulea strat, ce se confundă cu al doilea nivel, propune elementul necondiționat, care nu poate lipsi din nici un demers fenomenologic de orice ordin (inclusiv artistic) așa-zisa „reducție de conștiință" care în muzică cere o prezență concretă a lumii sonorului, structurată ca lume a psihicului și ducînd la cucerirea intropatică a conștiinței. Enumerarea esteticienilor care au o contribuție directă sau indirectă la fenomenologia muzicii nu ar fi com-

pletă, dacă nu l-am cita pe *Galvano Della Volpe* (1895—1968), care a încercat o fuziune a fenomenologiei și esteticii marxiste. În *Critica gustului* (1960) Della Volpe stabilește distincția între arte și științe prin criteriul extrem de important al contextualității, care caracterizează actul artistic, adică faptul că actul artistic presupune obligatoriu o contextualitate, absentă în știință. Contextualitatea, adică organicitatea dialectică a procesului actului de trăire, este în muzică o condiție fundamentală, care garantează logica, de natură dialectică și interconexivă, a actului muzical. Cu această se deschide și o problemă a demersului dialectic din cadrul fenomenologicului muzical (pe care Della Volpe nu a întrevăzut-o). Căci contextualitatea este sinteza noetică, depășind în artă sinteza dialectică, care nu este decît o alteritate ce se corelează unei prime poziții dicotomice, a existenței concomitente duble teză-antiteză. Cu toate că *Nicolai Hartmann* (1882—1950) nu este un reprezentant direct al fenomenologiei, în tulburătoarea sa *Estetică* (apărută postum, 1953) se recunoaște o subtilă filiație fenomenologică, atît în planurile celor trei părți alcătuitoare ale cărții, care tratează în fond cele trei nivele fenomenologice, cît și în preluarea creatoare a ideii straturilor. Apariția lucrării în lb. română (Buc. 1974) ne dispensează de a o prezenta mai pe larg, dar ne incită la o critică de principiu asupra referirilor ei la muzică. Ceea ce decepționează aci este o anumită rămășiță a formalismului născută din filozofia anterioară fenomenologiei, căreia i s-a putut sustrage numai Schopenhauer, cu 'o intuiție' care-l făcea să bănuiască un element profund al esenței muzicii. Muzica este definită de către Hartmann prin „negativă", prin ceea ce *nu* este ea față de cuvînt și reprezentare, ca artă „nereprezentativă" (dealtfel reapare puerila așezare a muzicii alături de arhitectură și nu mai puțin naivă discriminare între muzica absolută și muzica cu program), în loc să se recunoască de la bun început caracterul propriu al noeticei muzicale de a se investi în dinamica unui act cinetic contextual și de a apare intuibilă ca atare, *ab initio*. Neavînd această axă permanentă de referință noetică, concretul sonor este văduvit de posibilitatea sa de a căpăta aspectele noezice și noemice proprii, ceea ce duce la nevoia de a aștepta o etichetare „din afară" a semnificațiilor muzicale. Nu este înțeleasă nici vocația dublă a muzicii autonom-heteronomă, capacitatea sincreticului* primordial al muzicii de a revărsa sensuri în modalitatea autonomă a muzicii și capacitatea autonomului muzical de a fi disponibil (transparent) spre o heteronomie (reală sau mai ales prezumată) care nu atinge însă absolutul. În România dintre cele două războaie, fenomenologia a avut un adept ardent în Camil Petrescu, remarcabil prin cunoașterea atentă și amplă, precum și prin viile sale deschideri spre cunoașterea estetică — în special estetica teatrală. Studiul său : *Husserl, o introducere în filozofia fenomenologică* (55 p. din cadrul *Istoriei filosofiei moderne*, vol. III, apărut și în extras, 1938) este încă și azi o excelentă expunere, vie și pătrunzătoare, bine informată și accesibilă. Vederi fenomenologice personale și creatoare transpar și în alte lucrări, articole și polemici ale sale : de la ampla lucrare *Modalitatea estetică a teatrului* (teză de doctorat, 1937) pînă la notele din jurnalul său. Un valoros reprezentant, la noi în țară, al Cercului de la Münchien, încă prea puțin cunoscut, este Victor Iancu, elev al lui A. Pfämder (a se vedea admirabilul său studiu din *Metodologia istoriei și criticii literare — Meloda fenomenologică în critica literară* (Buc., 1969). Dintre publicațiile de informații și dezbatere citățm în primul rînd lucrările celui mai remarcabil cunoscător al domeniului, prof. Al. Boboc, scrierile lui Tudor Ghideanu *(Conștiința filozofică de la Husserl la T. de Chardin*, 1981) și Crizantema Joja (articolul : *Abstracția și teoria modernă a semnificației*, în : *Probleme de logică*, vol. VII, 1977). Pentru domeniul esteticii fenomenologice, cartea documentată a lui N. Vanina : *Tendințe actuale în estetica fenomenologică* și unele studii datorate lui N. Tertulian, Marcel Petrișor ș.a. În general trebuie să spunem că toate esteticile fenomenologice de pînă acum nu au reușit să fixeze precis trăsătura de bază a unei f., întrucît ignorează un principiu fundamental husserlian : *Zu den Sachen selbst* („a te adresa însăși lucrurilor") care pentru muzică este hotărîtor. Într-o estetică muzicală autonomă, așa cum se cere estetica fenomenologică, nu poate fi altă referință noetic-noematică decît concretul sonor, în prezentarea sa triplă : 1) ca plăsmuiri ale „formei" — adică ale instituirii actului muzical unitar de conștiință, realizator diacronic al virtualității de semnificare ; 2) ca structuri — adică alcătuiri muzicale ale totalității — care fac să apară în ele (într-o modalitate strict specifică) unitatea psihicului uman și dau garanția realizării unității de conștiință și a regiunilor ei ; din analiza prezentării concret-sonore a structurărilor rezultă poziția intropatică a conștiinței donatoare de semnificație ; 3) ca diverse constructe muzicale realizînd concret expresia semnificației de conștiință finalizată în ideația de transcendență. Din aceasta rezultă cele trei nivele ale fenomenologiei actului muzical — adică diviziunile de bază obligatorii ale demersului fenomenologic, ca unități funcționale specifice. Nivelele sînt trepte ale realizării muzicale semnificative, impacturi ale actului muzical asupra conștiinței, raportări obligatorii ale lui la conștiință, întrucît actul muzical nu se valorifică noetic decît prin evidența manifestării în el a prezenței de vreun ordin ierarhic a conștiinței. Sonorul muzical este, prin el însuși, generator de sens, mediator de conștiință și

purtător de semnificație. **F.** vede specificul muzical ca prezentare sonoră concretă (absolută: autonom-heteronomă) a faptelor de semnificație. Legea fenomenologică de bază s-ar putea enunța astfel: *tot ceea ce există ca sens, poziție și exprimare de conștiință își găsește apariția și prezentarea de orice ordin în lumea concretului sonor, adică în plăsmuirile, structurile și construcțele sale, cu singura condiție ca ele să se refere în permanență la o contextuare noetică a actului muzical.* **F.** este de fapt una a *actului muzical* și nu una a muzicii, întrucît prin ea însăși muzica nu are decît deschiderea spre semnificație, ca căpătînd sensul care o poate duce la semnificația abia în cadrul actului. Nu „Opera muzicală" este obiectul de cercetare al fenomenologiei muzicale, ci actul sub forma sa realizată, prin participarea obligatorie a celor ce redau muzica, întrucît altfel muzica nu duce la actul de trăire. Scriindu-și opera, compozitorul — în măsura talentului său — are în vedere intențional posibilitatea de revelare a sensului ei, prin actul redării (nu neapărat în mod voluntar conștient). În actul autentic de redare trebuie să se implice și să se manifeste în mod necondiționat, printr-o acțiune înfăptuitoare de pe o poziție comună, conștiința participanților la redare. O altă caracteristică substanțială a fenomenologiei muzicale rezultă din dubla valență a relațiilor sunetului muzical către succesiune și simultancitate. Avem în vedere faptul că relațiile dintre sunete, cu toate calitățile lor, se manifestă cu o egală capacitate potențială de valorificare într-o dublă orientare dispozițională. Manifestarea în simultaneitate nu anulează pe cea primară, a succesiunii, și nici nu o face ininteligibilă (așa cum se întîmplă în artele realmente temporare) — dimpotrivă o dimensiune adaugă un surplus de interes celeilalte, iar conștiința le agrează cu o egală plăcere pe amîndouă. Aceasta duce la posibilitatea de a aduce în cadrul conștiinței egologice, printr-o transferare de rezidență, întreaga bogăție a unor raporturi plurale de conștiință. Manifestările psihice prezentate de muzica de tip polifon-simfonic capătă astfel aspectele depline în *psiché*, produs egologic al socialului. Dar cu aceasta, relațiile operatorii interpersonale care apar evidente în actul de redare și care se subsumează în muzică triadei dialectice lărgite propun, ca un complement a demersului fenomenologic, un dublu demers dialectic — în curgerea succesivă și în manifestarea intersubiectivă a factorilor actanți. Căci natura polifonic-simfonică a muzicii este totuși secundară și derivată din natura sa primordială cinetică și acordă astfel preponderență succesiunii, afirmînd astfel puternic dialectica desfășurării sale. De aceea o fenomenologie a actului muzical nu se poate înfăptui complet decît prin realizarea a ceea ce Geiger arăta ca necesitate, pentru o estetică fenomenologică, a îmbinării fenomenologiei cu spiritul dialecticii hegeliene. Revenind la statutul definitoriu al muzicii, la caracterizarea ei ca artă a cineticului, observăm că ceea ce împiedică ca această definire să fie unanim acceptată provine din faptul că pentru „bunul simț" spațialitatea acestei mișcări nu „se vede", întrucît calitățile a-temporare ale obiectelor aparținînd lumii sonorului se manifestă sub o formă *sugerativă;* sunetele au înălțime (2) și relații de înălțime au volum, amplitudine* (intensitate (2)), culoare, precum și o proveniență (stereofonie*), în cazul polifoniei*. De aceea există o inerență, a acestora în timp. Ele pot fi totodată judecate în afara timpului (ca și duratele* muzicale, dealtfel), dar toate se produc în durată (ceea ce nu e același lucru cu timpul intuiției și al obiectelor intenționale ale actului muzical prezentificativ, care e ireversiv și conexat de mișcare). De aici faptul că cinetica muzicală este o mișcare în care primordialitatea o are latura timpului, și nu aceea a spațiului, dar acest timp este unul special: ireversiunea sa este prevăzută în relații — atît succesive cît și simultane — strict determinate teoretic. Ea poate fi, în scopul redării reproductive: fixată, suspendată, manevrată, decupată, analizată, reluată etc., dar în cadrul actului prezentificativ ea apare realmente ca ireversibilă. Însă fixarea rigidă, cantitativă, „matematică" privește doar suportul reproductiv al redării, nu și redarea ideativă, care e de natură calitativă și finalizantă și cere depășirea acestei fixități mecanice printr-o emergență a redării determinată de poziția noetic-noematică, imposibil de fixat în însăși semnele muzicale scrise. Redarea ideatică muzicală cere o rigoare mai înaltă, pentru că antrenează lumea sensurilor sonorului muzical într-o lume superioară stadiului său inițial, în universul unitar perfect al semnificației și creează efectul transcendenței în existența umană ideată. Prin faptul că orientarea noetică se înfăptuiește pe un ax cinetic, cele două corelate care rezultă din analiza noetică a intuiției mișcării ne dau *noesa*, ca proiect semnificativ al unei persoane solitare și *noema*, ca realizare de semnificare, de către o persoană plurală (încă neîncadrată în cineticul contextual). Cele două corelate se produc în dimensiunile pe care Bergson le-a denumit timp-durată și timp-spațiu (timp obiecte): noeza în timpul-durată iar noema în timpul-spațiu. Și **f.** însăși, deși încă timidă, are o oarecare tradiție. Primul care a abordat și publicat asemenea cercetări, cu recunoașterea deliberată a punctului de vedere fenomenologic, a fost dirijorul *Ernest Ansermet* (1883—1963). Lui i se datorează o amplă lucrare: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (Neuchatel, 1961, 2 vol., 603—291 pg.) precum și o suită de interviuri, luate de un alt adept al fenomenologiei,

J.-Claude Piguet (Neuchatel, 1963). Postum a fost publicată o selecție destul de bogată, reunind articolele sale cele mai substanțiale. Dimensiunile lucrărilor, care desigur merită să fie citite cu atenție, ne împiedică să facem orice tentativă de expunere a vederilor sale, unele extrem de valoroase din punctul de vedere pe care îl urmărim aci (în special în unele din articolele sale), alteori cu semne de întrebare. Lucrarea sa principală este, după însăși mărturisirea autorului, doar o introducere (!) la o fenomenologie muzicală inspirată de Husserl și Sartre. Citirea ei lasă un sentiment de insatisfacție din trei motive: 1) Deși Ansermet descoperă o lege justă a percepției muzicale, prin care complicatele operații de calculare ale relațiilor de înălțime sînt reduse logaritmic, fapt care se produce aevea în realitatea psihofizică, ulterior revine permanent și inutil la o fastidioasă calculație matematică, neesențială pentru fenomenologia actului muzical. 2) Propunînd un model tonal (v. tonalitate **(1)**) drept normă de judecată valorică, autorul este într-o permanentă polemică și atitudine de desconsiderare a celor mai importanți compozitori contemporani, ceea ce îi închide orice înțelegere fenomenologică a acestora. Ori fenomenologia nu stabilește norme de acest fel. 3) Cu toată vastitatea materialului, rezultatele pentru o fenomenologie muzicală sînt disproporționat de neconcludente. *Hans Mersmann* este autorul unei ample și valoroase lucrări de referință: *Angewandte Musikästhetik* (*„Estetica muzicală aplicată"* — 1926, Berlin, 747 p.), în care își mărturisește atașamentul la fenomenologie. Dar cartea nu își propune cu riguroasă consecvență o constituire a unei **f.**, ci rămîne la referiri incidentale. Un alt reprezentant însemnat al **f.** este *Boris de Schloeser* (singurul pomenit de Dufrenne în *op. cit.*). Dirijorul Sergiu Celibidache este astăzi, credem, cel mai viu reprezentant al **f.** O viziune autentică și bogată în intuiții fenomenologice valoroase, este aplicată măestrit în activitatea sa artistică și pedagogică. Din păcate aceste vederi nu sînt accesibile unui public cititor, întrucît nu există o expunere teoretică autorizată care să provină din primă mînă, ci doar unele interviuri și note de curs disparate. F. și-a găsit la noi exponenți informați și atașați în scrierile muzicologilor L. Rusu și Gh. Firca. De asemenea, o viziune largă a fenomenologiei stă la baza teoretică și practică a școlii dirijorale din țara noastră, condusă de C. Bugeanu; caracteristica acesteia este sinteza cu demersul dialectic hegelian și consecvența strînsă în aplicarea la concretul muzical, adică o fenomenologie a actului muzical, cu o referire permanentă obligatorie la realizarea sensurilor și semnificațiilor prin raportarea la conștiință. (C. B.)

ferăstrău (it. *sega*; engl. *saw*; fr. *scie*; germ. *Säge*). Instrumentul a fost introdus în muzica ușoară* și de jazz* în urmă cu cîteva decenii. Este construit din o lamă de oțel foarte flexibilă. O extremitate a instr. se fixează între genunchi, iar cealaltă se ține cu o mînă, dîndu-i-se diferite curburi pentru a obține înălțimea **(2)** dorită. Sunetul se produce în două moduri: prin lovirea lamei cu o baghetă **(2)** a cărei extremitate bombată este învelită cu piele, sau prin frecarea muchiei nedințate a lamei cu un arcuș (de v.—cel sau de c.—bas). Excelează în redarea de *glissandi**. O variantă perfecționată a **f.** este *flexatonul*, instr. utilizat și în partiturile* simf. (ex. *Variațiunile pentru orch. op. 31* de Schönberg) (A. P.)

fericiri (gr. μακαρισμοί *makarismoi* . . . „fericiți" . . . .), grup de 10 versete din Noul Testament (Matei, V, 3—13) care se execută recitativ*, ca stihuri* combinate cu tropare* scurte, la antifonul **(1, 1)** al 3-lea din liturghie* și la înmormîntare. Denumirea **f.** provine de la începutul fiecăruia dintre cele nouă stihuri: „Fericiți sînt cei . . .". În ultima vreme se cîntă fără a mai fi combinate cu troparele. Pe textul **f.**, C. Franck a scris lucrarea corală cu acomp. instr. *Les Béatitudes*. (N. M.)

fermata (cuv. it., „închidere"), v. **coroană***.

fes, *fa** *bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

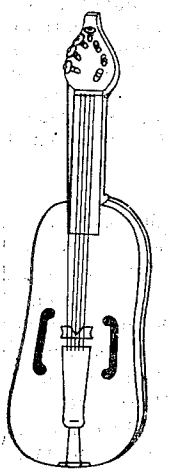
feses, *fa** *dublu bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

festival, eveniment artistic național sau internațional, în cadrul căruia se întîlnesc formații și soliști de prestigiu. **F.** celebre: Edinburgh, Lucerna, Aix-en-Provence, Besançon, „Primăvara la Praga", Bergen, „Holland", Bath, **f.** Gylndebourne. Unele **f.** vădesc caracter de medalion: **f.** de la Salzburg (consacrat lui Mozart), cel de la Bayreuth (consacrat lui Wagner), în timp ce altele, avînd uneori numai parțial acest caracter (**f.** „P. I. Ceaikovski" — Moscova, „B. Bartók" — Budapesta, „G. Enescu" — București), se axează pe programe variate. Programele precis direcționate privesc, în cadrul unor **f.**, fie un anumit gen (folc., muzică de cameră, corală, ușoară, pop, jazz etc.) fie o etapă istorică (muzică veche pe de o parte; **f.** la Bruges — Belgia, **f.** *Musica Antiqua Europae Orientalis* de la Bydgoszcz—Polonia; muzică contemporană, pe de alta: **f.** „Toamna la Varșovia", **f.** de la Donaueschingen, **f.** de la Royan, Bienalele de la Veneția sau Zagreb). (I. R.)

fiddle (cuv. engl.) v. **fidula (2)**.

Fidel (cuv. germ.) v. **fidula (2)**.

fidula (cuv. lat.) **1.** Denumirea generală utilizată în ev. med. pentru instrumentele cu arcuș* originare din Orient. **2.** (germ. *Fidel;* engl. *fiddle)* Instr. cordofon cu arcuș de origine orient. din sec. 10—15, cu corpul plat de forma unei lopeți. Un orificiu rotund de vibrație de pe fața instr. a fost mai tîrziu schimbat în „f"-uri. Între jgheabul capului și cordar*, peste un gît scurt, erau întinse 3—4 coarde, eventual 1—2 coarde burdon **(II, 2)**, acordate diferit în funcție de regiune și de epocă. (W. D.)


Fidula

figurație (fr. *figuration;* germ. *Figurierung;* it. *figurazione)*, rezultatul juxtapunerii (prin repetare sau secvențare — v. progresie) unei — sau eventual a mai multor — figuri **(1)** în cadrul discursului melodic propriu barocului* și clasicismului. (C.A.B.)

figură (<lat. *figura)* **1.** Unitate a discursului muzical care se constituie dintr-un desen melodico-ritmic de dimensiuni relativ restrînse (1/2 — 2 măsuri*), caracterizat prin pregnanță metroritmică redusă și disponibilitate marcată pentru repetare și secvențare (v. progresie). **F.** barocului* și a clasicismului* are un substrat acordic pronunțat. După H. Degen *(Handbuch der Formenlehre,* 1957), **f.** contribuie la nașterea formelor* polif. (fugă*, canon **(4)**), în timp ce motivul* (ca și tema*) — mai încărcat cu sens armonic — la nașterea celor omofone bitematice, de tipul sonatei*. Prin juxtapunere* cu ea însăși, **f.** dă naștere figurației*. (C.A.B.) **2. F.** *retorică* (mai ales pl. lat. *figurae musicae),* cod de întorsături melodice (dar și ritmico-armonice) precis configurate care, în sec. 17—18, mai ales în Germania, au fost puse în legătură cu muzicalizarea textului, cu sensul cuvîntului (asemănîndu-se prin aceasta și cu **f.** de stil din literatură). Premisa paralelismului muzicii, în cadrul celor *șapte arte liberale* precum și progresiva accentuare a „expresivității" în cadrul polif. (începînd cu Dufay) au dat naștere unor **f.** *retorice,* care, pentru muzicienii cercurilor protestante din Germania mai ales, trebuiau să se integreze semnificativ cu „discursul" muzical (discurs ce i se cerea să aibă forța de convingere a unei cuvîntări, a unei predici). Tratatele de comp. ale sec. 17—18 conțineau, în vremea barocului germ. (ex. la Burmeister și Mattheson), și o parte dedicată **f.** retorice (în sens didactic, germ. *Figurenlehre).* Au fost larg întrebuințate în muzica voc. dar au pătruns și în cea instr., fiind identificabile între Renașterea* tîrzie (Lassus), barocul timpuriu (Schütz) și pînă la finele barocului (J. S. Bach) (v. afectelor, teoria; ethos). Principalele **f.**, după Burmeister (cea mai completă și sistematică prezentare), sînt: *hypolyposis* și speciile sale *anabasis, circulatio, fuga (alio nempe sensu), hiperbola, catabasis, tirata;* **f.** *melodice: exclamatio, interrogatio, passus (saltus) durinsculus*, pathopoiia, synhaeresis;* **f.** *pauzelor: abruptio, apocopa, aposiopesis, homoioteleuton, suspiratio, tmesis;* **f.** *repetării: emphasis, anadiplosis, analepsis, anaphora, anaploke, climax, epanalepsis, epistrophe, epizeuxis, hyperbaton, mimesis, polillogia paranomasia, polyptoton, polysyndeton, simploca (complexio);* **f.** *fugii* hypallage, parembola;* **f.** *facturii* / polif.- arm./: *antitheton, catachrese, congeries, elipsa (ellipsis), fauxbourdon*, heterolepsis, met(h)abasis*, *metalepsis, multiplicatio (extensio) noëma, parrhesia, pleonasmus.*

Bibliogr.: Burmeister, J., *Musica poetica,* Rostock, 1606; Mattheson J., *Der vollkommene Capelmeister,* Hamburg, 1739; Brandes, H., *Studien zur musikalischen Figuren im 16. Jh.,* Berlin, 1935; Schering, A., *Das Symbol in der Musik,* Leipzig, 1941; Schmitz, A., *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs;* 1950; Damman, R., *Musikbegriff im deutschen Barock,* Köln, 1967; Toduță, A., *Formele muzicale ale barocului,* 3 vol., Buc., 1969; 1973, 1978. (G. F.)

filarmonică 1. Societate muzicală avînd ca scop organizarea și realizarea unei vieți de concert **(1)** permanente, asigurată de colaborarea unor instrumentiști de mare calificare. **2.** Orchestră* cu activitate permanentă, avînd în frunte dirijori proprii și invitînd de asemenea șefi de orchestră și soliști reputați cu care se dau concerte extraordinare. (Ex. Orch. din Viena, Orch. din Berlin, Orch. **F.** din Londra, Royal Phylharmonic Orchestra, New Philharmonia Orchestra, **F.** Regală din Liverpool, Orch. **F.** din Leningrad, Orch. **F.** din Moscova, Orch. **F.** din Budapesta, Orch. **F.** Națională din Varșovia, Orchestra **F.** din New York, Orchestra **F.** din Philadephia, **F.** „George Enescu"). (I. R.)

filomela v. **bifara.**

final (< it. *finale)* **1.** Parte de încheiere a unei forme ciclice*, care, în genul suitei* și cel al sonatei*, definește, împreună cu prima parte în special, tonalitatea **(2)** de bază a lucrării. Este scrisă în formă de rondo* sau de sonată, dar se apelează și la tema* cu variațiuni sau de fugă* (în chiar ciclul variațiilor, ultima parte poate fi o fugă, după cum tot o fugă, adeseori dublu-corală, poate fi **f.** unei cantate* sau al unui oratoriu*). **2.** În operă* (it. *gran finale,* „marele final"), sfîrșitul unui act*, scris pentru ansamblu **(1)**, cor* cu acomp. orch. (G. F.)

finală (finalis) (< lat. *vox finalis* „sunet final"), sunetul (treapta*) de încheiere a unui mod*, prin care se determină cu precădere modul și față de care se raportează, ierarhic, celelalte trepte ale acestuia (dintre cele mai importante: *confinalis*; repercussa)*. Un mod

plagal are același **f.** cu autenticul său, dar o altă dispoziție a perechii tetracord*-pentacord* în cadrul ambitusului **(2)** modal. ■ *P. ext.*, **f.** este sunetul de încheiere al oricărui fragment melodic (finit), indiferent dacă prin aceasta se definește modul, concluzia unei evoluții formale, sau numai reperul față de care se sistematizează un material melodic (ex. **f.** *sol* în folcloristică). (G. F.)

finalis (cuv. lat.) v. **finală.**

fine (cuv. it. „sfîrșit") v. **da capo.**

fis *fa** *diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

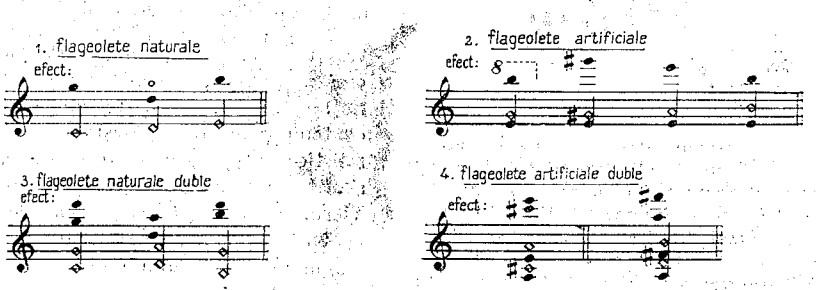
fisis, *fa** *dublu diez** în terminologia muzicală anglo-germanică.

fistula (cuv. lat.) **1.** Fluier ciobănesc roman. **2.** Denumirea veche a tuburilor orgii. **F.** *Pani* v. nai (W. D.)

flageolet (flajeolet) (< fr. *flageolet*) **1.** Termen folosit pentru *sunetele armonice** obținute la instrumentele cu coarde*, fie prin ușoara atingere a punctelor care împart coarda în două, trei sau mai multe porțiuni **(f.** *naturale*, care se notează cu 0), fie prin folosirea a două degete — primul apăsat pe coradă, creînd un prăguș artificial, al doilea atingînd ușor coarda, la o distanță de cvintă*, de cvartă*, de terță* mare și de terță mică **(f.** *artificiale*, notate pentru sunetul apăsat cu note obișnuite iar pentru cel atins cu note rombice goale, precum și cu cifrele corespunzătoare degetelor folosite — v. digitație). La harfă*, prin atingerea mijlocului coardei, se obține octava*. **F.** se folosesc în compoziție pentru a se obține sunete cristaline, diafane și pentru lărgirea ambitusului **(1)** instr. respectiv. În piesele de virtuozitate*, se folosesc și duble. **f.**, imitînd două flaute* (ex. lucrările lui Paganini: *Concertele*, *Dansul vrăjitoarelor* etc.) ■ La instr. de suflat se obțin sunete asemănătoare **f.**, prin sporirea presiunii în coloana de aer, ca urmare a unui suflu sporit (germ. *überblasen*); sînt sunetele armonice, care în locul sunetului fundamental, rezultă din vibrarea numai a unei jumătăți a coloanei de aer (octava) sau a unei treimi a acesteia (duodecima*). Fl. obține, de ex., mai multe dintre armonicele superioare, în timp ce cl. pe cele de cvintă (duodecimă). V. *Blasquinte*. Sin.: *alliquote* **(1). 2.** flaut drept*. **3.** Mic registru **(II, 1)** de orgă* (2′ și 1′). (G. M.; D. P.)

flamenco v. **cante flamenco.**

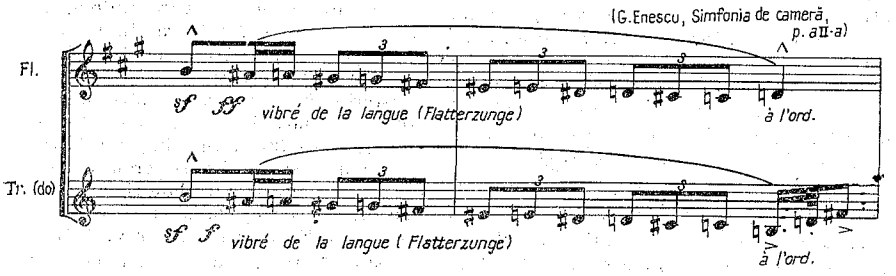
flașnetă v. **mecanice, instrumente.**



Flajeolet (1)

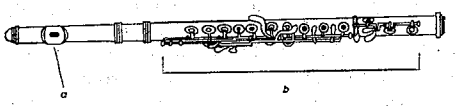
flat (cuv. engl. /flæt/ „neted"), denumirea englezească a bemolului*. Se adaugă la denumirea notei* pentru a indica alterarea* acesteia. Ex.: *B flat = si bemol*. (A. M.)

Flatterzunge (cuv. germ. /flatertsuŋə/ *flattern* „a filfîi" și *Zunge* „limbă"), mod de execuție la instrumentele de suflat de lemn. (fl., cl.) și, mai ales, de alamă (trp., trb.) prin care, odată cu emisia sunetului, se produce o vibrare a vîrfului limbii prin pronunțarea consoanelor *drrr . . .*; rezultă un sunet zbîrnîit, straniu, asemănător unui *tremolo**, des utilizat în partiturile* moderne. Sin.: *trémolo* **(4)** *dental*. Echiv. it.: *frullato*.

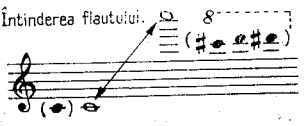


Flatterzunge

flaut (< it. *flauto;* fr. *flûte*: germ. *Flöte).* Aparţinînd grupei instrumentelor de suflat din lemn, dar construit astăzi din metal (argint), **f.** este alcătuit dintr-un tub cilindric astupat la un capăt, un orificiu lateral, prin care instrumentistul insuflă aer în tub, şi un sistem de clape **(2)** metalice care deschid sau închid mici orificii aflate de-a lungul tubului, variind astfel lungimea coloanei de aer care intră în vibraţie şi, implicit, înălţimea* sunetului produs. Înăl-



Flaut: a. ambusură; b. sistem de acţionare a clapelor.



ţimea sunetelor este de asemenea variată datorită intensităţii suflului (v. flageolet **(1)**). **F.** emite sunete pe o întindere de trei octave*: *si* (do_1) — do_4 (ex. 1). **F.** are o lungime totală de 765 mm, putînd fi divizat în trei părţi demontabile. Diametrul corpului cilindric este de cca. 19 mm. Pe partea superioară a tubului cilindric se află orificiul lateral, de formă aproape rectangulară şi avînd un diametru de 17 mm. Corpul **f.**, reprezentat de partea centrală a tubului, are 13 orificii acoperite de clape, care se pot închide sau deschide sub acţiunea degetelor instrumentistului, partea inferioară a **f.** avînd doar trei orificii. **F.** se ţine transversal, de la stînga spre dreapta, ceea ce îi mai conferă şi denumirea de **f.** *transversal* (fr. *traversière;* germ. *Querflöte)* sau *lateral.* Din familia **f.** actual fac parte **f.** *mare* (descris mai sus), **f.** *mic**, **f.** *alto* şi **f.** *bas.* Fiind un instr. de factură melodică, **f.** i se încredinţează adesea un rol solistic. În orh. simf. se folosesc 1—4 **f.**, mai frecvent 2—3, unul din ei putînd fi înlocuit cu **f.** *piccolo* sau **f.** *alto,* schimbarea notîndu-se în partitură* prin indicaţia *muta in** .... Partida* de **f.** se scrie pe un portativ* sau două în partitura* generală, deasupra tuturor celorlalte instr., notaţia făcîndu-se în cheia* *sol.* **F.** contemporan este rezultatul unui lung proces de inovare şi perfecţionare a vechilor instr. de suflat. **F.** este poate cel mai vechi instr. cunoscut. Menţionările din antichitate amintesc de **f.** *lui Pann (syrinx* — v. nai), **f.** *frygian,* **f.** *simplu,* **f.** *dublu* ş.a. Un instr. mai apropiat de **f.** actual este **f.** *drept** din sec. 16. Sec. 17 este dominat de creaţia fr. şi it. dedicată **f.** drept, el fiind predecesorul direct al **f.** *transversal.* După o serie întreagă de perfecţionări aduse **f.** *transversal,* vizînd uşurarea tehnicii instr. şi obţinerea unui timbru* cît mai plăcut, în 1831, Theobald Boehm ajunge să stabilească dimensiunile proprii obţinerii celor mai pure sunete şi sistemul mecanic al acţionării clapelor cel mai convenabil tehnicii instr. Sistemul Boehm este aplicat şi în construcţia **f.** actual. **F.** posedă un timbru destul de omogen, cu caracteristici de claritate şi transparenţă, datorită cărora se evidenţiază adesori în partituri celebre, fie ca protagonist în concertele **(2)**, instr., fie în scurte dar expresive solo*-uri în cadrul orch. Concertul clasic este reprezentat prin lucrări de J. Haydn *(Concertul pentru* **f.** *şi orch. în re major)* şi de Wolfgand Amedeus Mozart *(Concertul pentru* **f.** *şi orch. în re major* şi *Concertul pentru* **f.**, *harpă şi orch.).* Epoca romantică îl foloseşte mai mult în desfăşurările simf. Impresionismul fr. îi conferă o nouă dimensiune, explorînd resursele de mister ale registrului **(l, 1)** grav (solo din *Preludiu la după-amiaza unui faun* de Debussy), de asemenea în lucrări de Ravel. În muzica românească contemporană, **f.** îşi găseşte aplicarea în lucrări solistice cît şi pentru formaţii camerale* şi simf. concertante *(Concert pt.* **f.** *şi orch.* de Anatol Vieru, *Concert pt.* **f.** *şi orch.* de Liviu Glodeanu). Abrev. în partitură: *fl.* (M. M).

flautando (flautato) (cuv. it. „ca la flaut") **1.** Mod de execuţie la instrumentele cu coarde, departe de căluş* şi la mijlocul arcuşului*, prin care se obţine un sunet „fluierat", sărac în armonice*. **2.** Expresie prin care se cere uneori execuţia de flajeolete **(1)**. (D. P.)

flaut basset v. **flaut drept.**

flaut cu plisc v. **flaut drept.**

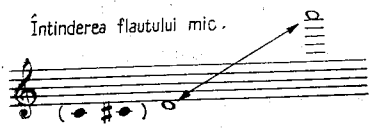
flaut discant v. **flaut drept.**

flaut drept (it. *flauto diritto, flauto verticale, flauto dolce;* germ. *Blockflöte;* fr. *flûte à bec;* engl. *vertical flute, recorder;* — după denumirea germ. din sec. 15 *Dolzflöte),* instrument aerofon labial, popular în sec. 15—17. La capătul de sus al instr. se află un dispozitiv care îndreaptă suflul spre deschizătura interioară a tubului, prevăzut cu 6 orificii pe partea anterioară şi una pe cea posterioară. **F.** au fost confecţionate în 21 de mărimi. Cel mai mic, denumit *flajeolet* **(2)** şi tipurile mai mari, **f.** *discant* şi **f.** *basset* erau dintre cele mai utilizate. Tipurile grave dispuneau de o clapă de închidere pentru orificiul cel mai grav. Astăzi există tendinţă de a reînvia aceste instr. Echiv. germ.: *Schnabelflöte* („flaut cu plisc").

Flaut drept

Bibliogr.: Welch., Chr., *Six Lectures on the Recorder*, 1911; Darvas, G., *Évezredek hangszerei*, 1961; Riemann, H., *Musik-lexikon*, 12^{1}1967; Demian, W., *Teoria Instrumentelor*, 1968; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1971. (W. D.)

flaut mic (it. *flauto piccolo*), instrument de suflat din lemn, face parte din familia flautului*. Este de dimensiuni mai mici decît acesta, emiţînd sunetele cele mai acute în cadrul instr. de



suflat şi chiar din cadrul întregii orch. simf. Ca şi fl. este construit după mecanica sistemului Boehm. Are o întindere de trei octave (re_2—do_5) (ex.), continuînd în acut ambitusul **(1)** fl. Timbrul* foarte acut şi strident îl face mai rar folosit în orch. simf. În orch. apare doar înlocuind unul din fl., pe timp scurt, la indicaţia *muta in** *piccolo*. Maurice Ravel îl încredinţează totuşi tema* principală a primei părţi din *Concertul pentru pian şi orch.*, evidenţiind sonoritatea sa stridentă, aproape metalică. **F.** este folosit frecvent în fanfare **(6)**. **F.** se scrie în partitură pe un portativ deasupra fl. prim notîndu-se în cheia* *sol* cu o octavă* mai jos de cum se aude, ceea ce îi mai conferă şi denumirea de *ottavino*. Sin. înv.: *piculină; picolă*. (M. M.)

flauto d'amore (cuv. it.; fr. *flûte d'amour*; germ. *Liebesflöte*), tip de flaut* lateral, cu acordaj **(1)** în *la**, astăzi ieşit din uz. (W. D.)

flauto diritto v. **flaut drept.**

flauto dolce v. **flaut drept.**

flauto doppio v. **bifara.**

flauto verticale v. **flaut drept.**

flebile (cuv. it „plîngăreţ"), indicaţie de expresie conform căreia se cere imprimarea unui caracter trist, plîngător melodiei interpretate.

flessibile (cuv. it. „flexibil, mlădios"), indicaţie de expresie prin care se cere interpretului o lunecare uşoară, mlădioasă, în redarea melodiei, mai ales în pasajele de dificultate tehnică.

flexa (cuv. lat. „deviere") (GREG.), scurtă suspensie pentru respiraţie în psalmodie* condiţionată de lungimea sau de sensul versetului. **F.** se efectuează printr-o scurtă inflexiune a vocii la o treaptă* inferioară coardei (tonului) de recitare psalmică (secundă* sau terţă*, în funcţie de mod **(1, 3)**).

flexaton v. **ferăstrău.**

fligorn (< germ. *Flügelhorn*; it. *flicorno*; sp. *fiscorno*). **1.** Instrument de suflat din alamă, asemănător trompetei* dar cu pavilionul* mai larg, prevăzut cu 3—4 ventile*. Este acordat în *si bemol*, *do* şi *mi bemol* (există şi un **f.** *piccolo* acordat în *fa*). Sunetul său, mai aspru decît al cornului* dar mai moale decît cel al trp., a făcut din **f.** un instr. predilect al fanfarelor **(6)**, unde, alături de trp. deţine vocea **(2)** sopranului (în orch. simf. este utilizat rar, de ex., la Mahler, Hindemith). Ambitusul **(1)** său este de o octavă* şi 1/2 *(mi — si bemol*, pentru **f.** acordat în *si bemol*). Echiv. germ. *Bügelhorn* (< fr. — engl. *bugle*). Prin unele caracteristici, corespunde saxhornului* sopr. **2.** Denumirea familiei de instr., născută din **f. (1)**. În afara **f. (1)**, care deţine rolul vocii superioare, acestei familii îi aparţin: **f.** *alto* (germ. *Althorn*), **f.** *tenor* (germ. *Tenorhorn*), **f.** *bariton* (germ. *Baryton* **(11, 3)** — v. *eufoniu* **(2)**), *tuba**, *heliconul* **(2)**, *susafonul**. Cu excepţia tubei care a pătruns în orch. simf. celelalte exemplare ale familiei sînt instr. de fanfară. Spre deosebire de **f. (1)** şi, uneori, de **f.** *alto* care au forma trp., celelalte **f.** au forma tubei (D. P.)

fluier, instrument popular străvechi şi cu o arie de răspîndire foarte largă. Este confecţionat din lemn de diferite esenţe, dar se cunosc şi fluiere din os sau din metal. În practica muzicală, **f.** este strîns legat de repertoriul **(2)** păstoresc. Astăzi se cunosc la noi şi formaţii de fluieraşi instruite, mai ales în zonele cu tradiţie păstorească. ■ În funcţie de mărime şi de felul în care sînt confecţionate, precum şi de procedeele de emitere a sunetelor, se poate întocmi un tabel destul de bogat al **f.** existente în practica folclorică din România. În prima categorie ar intra **f.** fără dop, adică cele cu tubul deschis la ambele capete. Sunetul se produce la acestea prin despicarea coloanei de aer la locul pe unde se suflă, parte care este subţiată, executantul ţinînd instr. pieziş (semitraversier). Cel mai simplu **f.** din această categorie este *tilinca*, un tub deschis la ambele capete, fără nici un fel de găuri pentru degete şi de lungime care variază între 60 şi 80 cm. Modificările de înălţime **(2)** a sunetelor se produc pe baza suflului, ajutat şi prin închiderea parţială cu degetul a părţii inferioare a tubului. Din aceeaşi categorie mai fac parte **f.** *moldovenesc*, de mărime mică şi mare, ambele tipuri avînd cîte 6 deschizături pentru degete; **f.** *dobrogean* cu 7 deschizături, de mărime mică şi mijlocie, precum şi *Cavalul bulgăresc* format din trei piese ce se îmbucă, de unde şi dimensinea mai mare a instr. Are 8 deschizături pentru degete. A doua categorie cuprinde **f.** cu dop, categorie în care se pot deslusi cîteva tipuri: *tilinca cu dop* de format mare; *Cavalul** cu 5 deschizături pentru degete, de format mare, destinat cîntecelor domoale cu linie melodică întinsă, curgătoare, meditativă; **f.** *propriu-zis*, care poate fi de mărime mică, mijlocie sau mare şi are 6 deschizături pentru degete. Repertoriul său este foarte bogat şi variat, cuprinzînd toate genurile **(1, 3)** folclorice; **f.** *gemănat* (sau *îngemănat*), cu tuburile egale, este de mărime mică şi mijlocie şi are 6 deschizături pentru degete aplicate pe tubul

prin care se construiește linia melodică. Celălalt nu are sau poate avea o singură deschizătură; **f.** *gemănat*, cu tuburile egale și cu 7 deschizături, la mărime mică și mijlocie; **f.** *gemănat*, cu tuburi inegale de mărime mică și mijlocie, are 6 deschizături pentru degete aplicate pe tubul melodic, cel de ison* sau burdon **(I, 1)** fiind mai scurt; **f.** cu 7 deschizături dintre care 6 sînt deasupra și una dedesubtul instr. Este de dimensiuni mici. Tot aici se pot înscrie și **f.** *transversale*, asemănătoare flautului* dintre care unul cu 6 deschizături, de format mic și mare, și altul cu 7 deschizături, numai de format mare.

Bibliogr.: Alexandru, T., *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Buc., 1956. (L. B.)

flûte à bec (cuv. fr.) v. **flaut drept.**

flûte d'amour (cuv. fr.) v. **flauto d'amore.**

flûtet (cuv. fr.) v. **galoulet.**

folclor. Termenul, de origină engleză, născocit de arheologul W. J. Thoms, în 1946, derivînd din *folk* „popor" și *lore* „știință, înțelepciune", deci, „știința, înțelepciunea poporului", a fost adoptat, treptat, de toate popoarele europene cu excepția germanilor care utilizează *Volkskunde* și *Völkerkunde*, *Naturvölkerkunde* „știința popoarelor [primitive]". Italienii au păstrat mult timp termenul *demologie*, iar grecii, *laografie*, însușindu-și denumirea engl. mai tîrziu. La români, cuvîntul **f.** a fost acceptat la sfîrșitul sec. 19 (Hasdeu — 1885, G. Ionescu-Gion — 1883, Iorga — 1893) cu grafia *folklore*. Astăzi, termenul definește totalitatea operelor de artă create de popor, avînd trăsături de conținut și formă specifice. Parte integrantă a culturii naționale, **f.** reprezintă prima etapă a culturii spirituale, în care se reflectă în chipul cel mai direct și mai sincer spiritualitatea unui popor, modalitățile de simțire și gîndire, concepțiile despre lume și societate ale acestuia. **F.** cuprinde manifestări artistice din domeniul literar (**f.** *literar*), muzical (**f.** *muzical*), coreografie (**f.** *coreografic*) și dramatic (teatru folcloric). Conceptul de **f.** nu întrunește consensul tuturor folcloriștilor. Unii înglobează în acest termen întreaga cultură materială și spirituală a unui popor (alături de cele enunțate, ei studiază etnografia și arta plastică). Trăsăturile esențiale ale **f.**: are caracter colectiv (deși creat inițial de un individ, reprezentant al colectivității, produsul folcloric este preluat apoi de ceilalți membrii care au libertatea de a-l transforma), este anonim, oral, accentuat tradițional, sincretic* (îmbinare a textului poetic cu melodia și dansul sau numai cu melodia), funcțional. Creație deschisă, capabilă de „actualizare" în continuă variabilitate, devine „contemporană" în fiecare epocă istorică, pentru a corespunde cerințelor și nivelului artistic-cultural al oamenilor, păstrîndu-și totodată trăsăturie fundamentale. Marea diversitate de genuri, **(I, 3)** și specii este o consecință a vechimii și continuității poporului pe respectivul teritoriu geografic. ■ Organic legat de viața materială și spirituală a poporului **f.** românesc este reprezentat prin mai multe categorii istorico-estetice, *genuri* diferite prin tematică, funcție, structură muzicală și modalitate de execuție: 1. *Genuri ocazionale*: legate de *datele calendarului popular* (ex. în **f.** românesc: colindul* cu și fără măști, colindul copiilor, urarea în formele ei variate — plugul* mare, plugușor, pițărăii* —, vasilca, cîntecul de stea, junii); *de muncă agrară și păstorească* (caloianul*, paparuda*, lazărul*, drăgaica*, cununa*, cîntecul **(I, 4)**, de șezătoare și de clacă); *de ciclul familial* (cîntece și versuri la naștere, la nuntă și la înmormîntare); 2. *genuri neocazionale*: cîntecul **(I, 1)** propriu-zis și doina*, (vocală și instr.), cîntecul epic și balada **(IV)**, cîntecul de joc* și repertoriul de joc, folclorul copiilor. Sinteză a culturii traco-dace și romane, **f.** românesc a evoluat de-a lungul mil., păstrînd pînă astăzi, inegal de la un ținut la altul, vestigii ale unei vechi mentalități — corespunzătoare condițiilor de viață și de muncă din trecut — referitoare la capacitatea de influențare prin artă a lumii înconjurătoare, în scopul de a asigura fertilitatea pămîntului; bunăstarea și fericirea individuală. În melodică și poetică s-au menținut elemente de expresie străvechi, îmbogățite de-a lungul timpului, ceea ce explică coexistența, pînă astăzi, a mai multor straturi de evoluție: *melodii* arhaice alături de melodii de origine mai nouă, *sisteme* **(II, 6)** *ritmice* variate ca origine și structură (giusto silabic, parlando rubato, aksak, ritmul copiilor), *sisteme* **(I)** *sonore* alcătuite dintr-un număr diferit de sunete, cu organizare internă simplă sau complexă (bi- pînă la hexacordii*, pentatonice* și prepentatonice) moduri **(I, 5)** arhaice de șapte sunete, structurate din mai multe fragmente modale, sisteme diatonice* și cu coloratură cromatică* etc.), tipuri arhitectonice (v. structură arhitectonică) reduse sau ample. Existența în **f.** adulților numai a două tipare metrice, cu structură binară* (cu excepția **f.** copiilor, care au păstrat și alte tipare), probabil de origine romană, a determinat o configurație originală a melodiei și, în același timp, a limitat influențele din afară, bogăția tipurilor melodice și a variantelor **(I, 1)** avînd alte cauze, și anume atitudinea creatoare a interpreților, talentul excepțional al maselor de exteriorizare, în cadrul unor limite tradiționale, a sentimentelor și atitudinii față de evenimentele economice și social-politice. Condițiile politice de viață din trecut au determinat crearea *stilurilor muzicale regionale*, ale căror trăsături esențiale sînt comune întregii culturi folclorice. Transformările lente survenite în funcție, tematică, uneori, în maniera de execuție (solistic sau în grup, vocal, instr. sau mixt) s-au efectuat în mod inegal în cele două categorii principale ocazionale și neocazionale) ca și de la o zonă geografică la

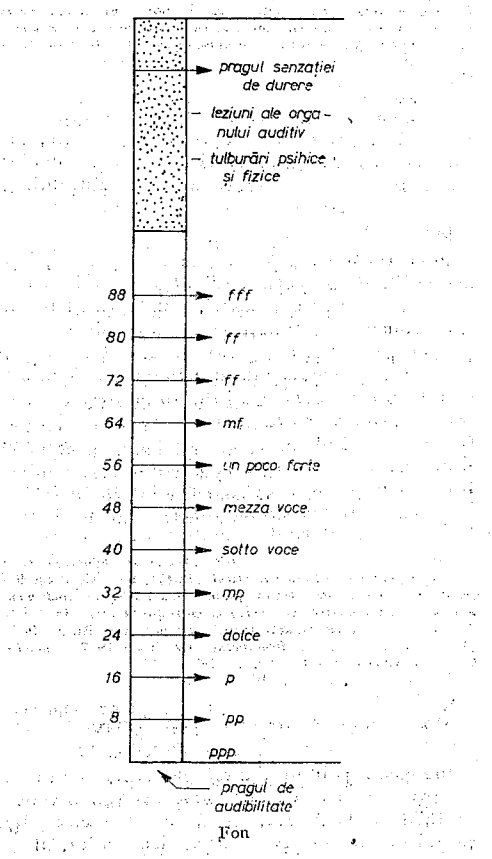
alta. Bogăția repertoriului fiecărui gen (tematică, stilistică, structurală) confirmă legătura permanentă a f. cu viață oamenilor, funcția sa de coeziune socială și de tovarăș la bucurii și suferințe, capacitatea de înnoire continuă a elementelor secundare. Multe dintre genurile rituale, datorită pitorescului și valorii artistice, și-au pierdut funcția inițială devenind spectacole cu caracter distractiv („rituri-spectacole", Toschi); procesul de accentuare a elementului artistic este astăzi un fenomen în continuă creștere. După nașterea culturii înalte, individuale, „culte", f. devine o sursă importantă de inspirație, asigurînd originalitatea și caracterul național al operei de artă. Folcloriștii români, prin lucrările lor științifice au făcut cunoscută frumusețea, originalitatea, bogăția și varietatea producțiilor folclorice, precum și persistența unor elemente comune întregii omeniri, sau numai europenilor (teme lirice și epice, instrumente*, sisteme sonore, ritmice, forme și stiluri* (silabic și melismatic), formule intonaționale, legi de creație și evoluție proprii artei orale. V. *etnomuzicologie*. (E. C.)

folk music (cuv. engl. /'fouk miusik/ „muzică folclorică"), gen de muzică ce abordează forma cîntecului folcloric de origine anglo-saxonă, încadrîndu-se în titlul generic de muzică rock (pentru a se deosebi de așa-zisa muzică ușoară*). Cîntecul este interpretat de un solist*, vocal care se acompaniază la chitară*. În perioada anilor 1940—1950, f. a fost repusă în atenția publicului de către Pete Seeger, Woody Guthrie ș.a., cucerind repede audiența acestuia prin simplitatea subiectelor abordate, cuprinderea preocupărilor, sentimentelor, trăirilor oamenilor simpli, prin frumusețea vechilor cîntece pop. sau a noilor melodii compuse în stilul acestora. Un cîntăreț de f. autentic își compune și textul și melodia cîntecelor sale (ex. Bob Dylan, Juan Baez, W. Guthrie ș.a.).

Bibliogr.: Caraman-Fotea, Daniela și Lungu, Fl., *Disco Ghid-Rock*, Buc., 1979; Stambler, I., *Encyclopedia of Pop, Rock and Soul*, Londra, 1974. (M. M.)

follia (folia) (la ~), vechi dans portughez a cărui formulă muzicală a fost mult folosită în sec. 17—18 ca bază pentru variațiuni*, înrudită cu *passacaglia** *și ciaccona**. Prima mențiune a unei melodii intitulată f. a fost făcută de Salinas în 1577. În timpul barocului* a fost introdusă între formele ostinato*-ului. Cei mai importanți compozitori care au utilizat-o: Corelli, Vivaldi, Frescobaldi, Lully, Pergolese, J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, Cherubini, Liszt. (I. S.)

fon (< gr. *phonḗ* „sunet") (acustică), unitate de măsură pentru nivelul de intensitate (1) auditivă (de tărie fiziologică), introdusă de H. Barkhausen. Numărul *n* care arată tăria în f. a unui sunet* oarecare este egal cu același număr *n* de decibeli (dB) (v. *bel*) care arată intensitatea sunetului cu frecvența de 1 000 Hz* apreciat de ureche ca fiind la fel de puternic. F. măsoară deci mărimea fiziologică a senzației sonore (fapt subiectiv), pe cînd dB măsoară



intensitatea (energia) sursei sonore (fapt obiectiv). Introducerea f. are la bază legea fiziologică generală Weber-Fechner din 1884, lege aproximativă, dar fecundă: mărimea unei senzații crește proporțional cu logaritmul* în baza 10 al excitației. Aplicînd legea în domeniul auditiei, tăria unui sunet (mărimea senzației sonore) crește proporțional cu $\log_{10}$ al intensității (energiei) de vibrație*. (Ex: dacă energia care excită urechea crește de 1 000 de ori, mărimea senzației auditive crește numai de 3 ori, deoarece $\log_{10} 1\,000 = 3$). Un sunet oarecare are tăria de zero f. (nici o senzație auditivă) dacă este produs cu intensitatea măsurată în dB) a sunetului de 1000 Hz la pragul de audibilitate*. Tăria celui mai puternic sunet pe care urechea îl poate auzi (dar care o poate răni) este de 140 f. Tăria în f. corespunzătoare nuanțelor dinamice* muzicale este arătată în tabela-diagramă, cifrele avînd valoare orientativă, în cazul unei orch. mari (de la o

formație redusă nu se poate avea un fortissimo de 80 f.). V.: *frecvență; son* (2).

Bibliogr.: Bouasse, H., *Bases physiques de la musique*, Paris, 1906; Schaeffer, L. K., *Musikalische Akustik*, Berlin & Leipzig, 1919; Bădărău, Eug. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; STAS 6451–61, *Exprimarea mărimii fizice și a mărimii fiziologice a sunetelor și a zgomotelor*; STAS 1957/4–74, *Acustica. Terminologie. Acustica muzicală.* (D. U.)

fonascus (< gr. φωνή „voce" + ἀσκέω „a antrena"; lat. *phonascus*). În antichitate, maestrul, care învață pe elevi cum să-și mlădieze vocea în timpul declamației* sau cîntului. În ev. med., termenul desemna și „maestrul de capelă". (A. M.)

fonați(un)e (< fr. *phonation* < gr. *phoné* „sunet"), producerea vocii (1), studiul ansamblului factorilor anatomici, fiziologici și psihici care concură la funcționarea mecanismului de producere a vocii vorbite și cîntate. Primele noțiuni despre anatomia și fiziologia vocii cîntate se întîlnesc în cartea lui Pietro Aaron, *Il Thoscanello della musica*, Veneția, 1523. Ca știință, f. s-a dezvoltat îndeosebi în ultimele decenii, fără însă a se fi ajuns la elucidarea problemei fundamentale din fiziologia producerii vocii: modul în care vibrează coardele vocale, comportarea lor în diferitele manifestări ale f.

Bibliogr.: Tarneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Housson, R., *Étude des phénomènes physiologiques et acoustiques fondamentaux de la voix chantée*, în: *Revue scientifique* (Paris), 88, 1950; Housson, R., *Vocea cîntată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968; Gîrbea, Șt. și Cotul, C., *Fonoaudiologie*, Buc., 1967; *Enciclopedia musicale Garzanti*, Milano, 1974. (D. U.)

fonetice, semne ~ (< gr. φωνητικά σημάδια *fonetiká simadia*) (BIZ.) v. **notație (IV).**

fonograf, primul aparat de înregistrare* și redare imediată a unor surse sonore, inventat în 1878 de T. A. Edison. A servit folcloriștilor ca mijloc de culegere științifică, cilindrul de ceară care înmagazina materialul înregistrat putînd fi ascultat de multe ori în scopul transcrierii* cît mai fidele față de original. Față de notația „după auz" care avea dezavantajul perisabilității și acela că informatorul nu cînta niciodată la fel, înregistrarea fonografică putea păstra și timbrul* vocii (1) și emisiunea vocală specifică unei zone folclorice sau unui informator, F. a fost înlocuit după cel de al doilea război mondial cu magnetofonul*. V.: *culegere; arhive fonogramice.* (L. B.)

fonotecă (< gr. *phoné* „sunet" + *theké* „dulap"), arhivă de înregistrări* sonore (pe cilindri de ceară, discuri sau benzi de magnetofon). În marile f., modul de clasare și de utilizare a materialelor este organizat după principiile științifice ale biblioteconomici. Principalele instituții din R.S.R. care au constituit f. sînt Comitetul de stat al Radioteleviziunii — pentru uzul emisiunilor sale — și Biblioteca Centrală de Stat, a cărei f. este un instrument de folosință publică. (R. G.)

foot cymbals (cuv. engl.) v. **talgere.**

forbeia (gr. φορβειά „căpăstru pentru legat calul de iesle"), (în antichitate) legătură de piele folosită de interpreții la aulos* pentru a-și comprima obrajii în timpul cîntatului (se reducea astfel efortul muscular). (A. M.)

forlana (cuv. it. < slovenul *furlan*, „locuitor din Friaul"), dans* italian de origine probabil slovenă foarte popular în Veneția sec. 18 (și întîlnit încă și astăzi în Toscana). Jucat de cel mult două perechi, era în măsură* de 6/4 sau 6/8, asemănător atît tarantellei* cît și kolo*-ului sîrbesc. În creațiile unor Couperin, Telemann, Campra și J. S. Bach este mai apropiat de gigă*. Campra *(L'Europe galante*, 1697) o introduce în opera* fr., fiind întîlnită și la Rameau și La Barre. (Cl. L. F.)

formant, denumire dată de L. Hermann în 1890 unei secțiuni de frecvență* din structura sunetului*, care se poate pune în evidență independent de tonul fundamental (v. armonice, sunete), influențînd timbrul* sunetului respectiv. F. au fost folosiți de Helmholtz și Stumpf în studierea spectrului vocalelor. S-a constatat că timbrul*, caracterul sunetelor emise de un instrument* muzical sau de voce (1) este stabilit de către maxima a două regiuni corespunzătoare celor doi f. de bază ai sunetelor, care împreună dau un raport puternic de frecvență. Dacă se filtrează un f. al unui sunet, acest sunet își schimbă caracteristica timbrală, nemaiputîndu-i-se recunoaște originea instrumentală (vocală). Aceste sunete cu f. amputați sînt folosite în muzica electronică*. (M. M.)

formație, orice grupare de muzicieni (interpreți vocali sau instrumentiști), cu sau fără dirijor, avînd scopul de a interpreta lucrări camerale sau orchestrale. În particular, grupare — mai ales de instrumentiști — ce execută lucrări de muzică, de cameră* Ex.: duo (1); duet (1); terțet (1); trio (1); cvartet (1); cvintet (1); sextet (1); septet (1); octet (1); nonet (1); dixtuor (1) etc. Orch. de cameră sînt considerate f. camerale. Sin.: *ansamblu* (1, 2). (I. R.) ■ (În folclor) f. este o grupare *sui generis*, de interpreți instrumentiști, la care se adaugă și cei vocali. F. pop. poate cuprinde doi sau mai mulți executanți, combinațiile făcîndu-se în funcție de tradiția unei zone folclorice, de rolul unui instr. în f., dar și de alte considerente. Astfel dacă f. tradițională din folc. românesc era constituită din vl. și cobză*, vl. și țambal* portabil, treptat acestea s-au „îmbogățit" prin adăugarea altor instr. din fanfară (6), orchestră* simfonică sau de muzică ușoară*. Menționăm cîteva din aceste formații: Fluier* mic și cobză; trp. și tobă*; vl. și țambal portabil, vl. primă și secundă, cl. și țambal; vl. primă, violă, torogoantă* și țambal masă; vl. primă, violă*, sax., țambal, c. bas; apoi formații cu mai mulți

executanți la același tip de instr. mai ales la cele de coarde. Între instr. mai noi intrate în formație se înscriu : cl. trp. sax., tambalul masă, c. basul, acordeonul, toba mare, v.-celul, ghitara*. V. : *lăutar ; taraf.* (L. B.)

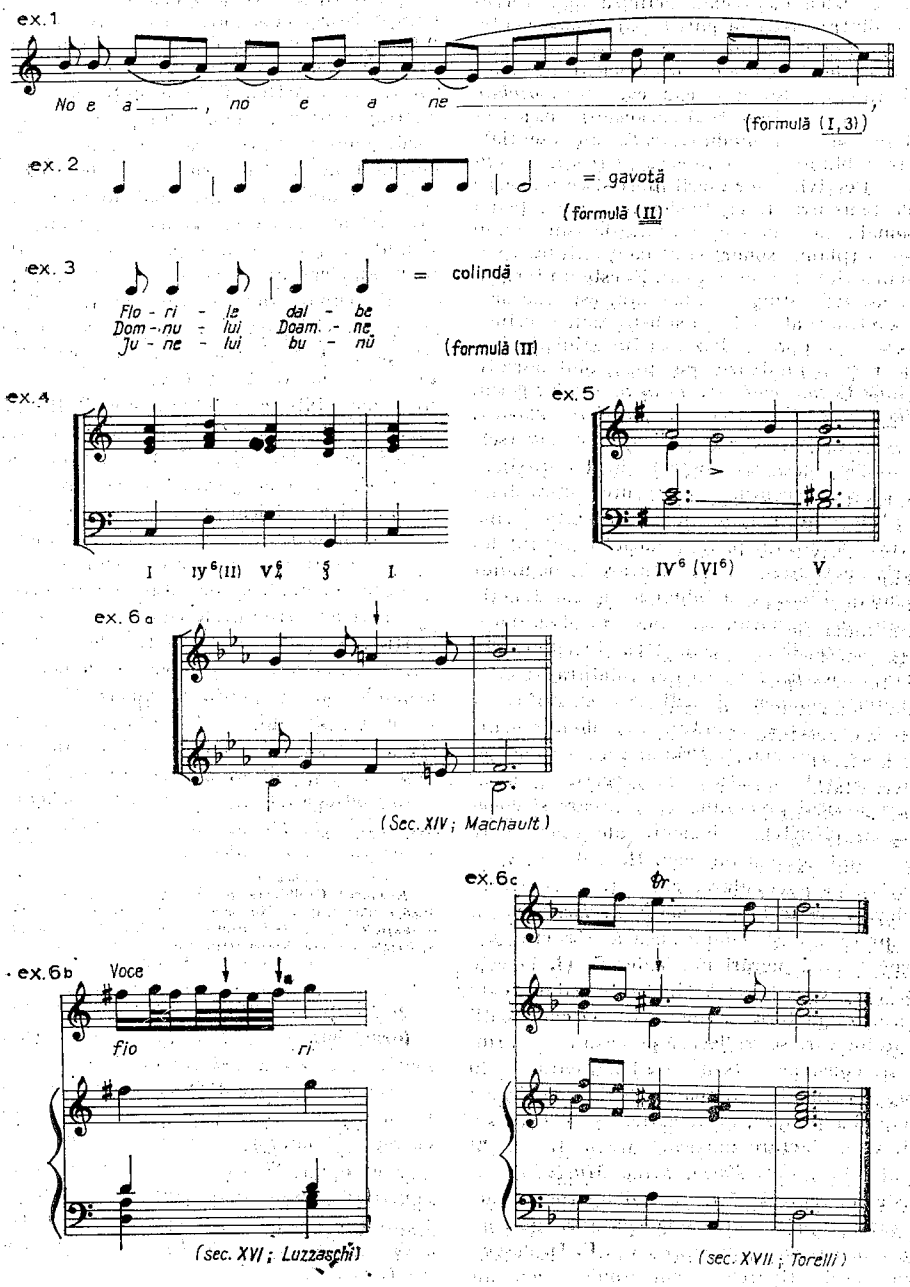
formă. Conform teoriei gestaltiste, **f.** este o realitate fizică complexă, definită de interacțiunile dintre întreg și părțile sale componente. În condiții de proximitate spațială și temporală, o grupare de elemente (de orice natură) se constituie în **f.** în situația în care este *transpozabilă* (alterarea proporțională și cu același sens a elementelor sale nu modifică calitățile esențiale ale ansamblului) și se fondează pe *relații de cauzalitate.* Potrivit unor teorii lingvistice moderne (F. de Saussure, L. Hjelmslev), **f.** este rețeaua relațională care definește unitățile din planul expresiei (planul sonor) și al conținutului (planul semantic) ale unui limbaj. **F.** este un termen al dihotomiei formă — substanță, este factorul de discretizare al realității substanțiale continue și amorfe pe care se bazează limbajul. Unitățile sale se delimitează pe principiul opozitivității. ■ **F.** *muzicală* (fr. *forme musicale ;* germ. *musikalisches Form ;* engl. *form in music).* Echivalența termenilor utilizați de diversele școli muzicologice nu poate fi decît aproximativă, datorită accepțiilor divergente asupra sferei și conținutului conceptului în discuție. Pînă în veacul al 19-lea, prin **f.** *muzicală* s-a înțeles succesiv : activitatea de structurare a imaginilor muzicale, mijloacele și tehnicile de construcție a enunțului muzical, schemele arhitectonice, speciile muzicale (v. gen. **(I)**). Începînd din această perioadă, s-a încercat înlăturarea confuziei terminologice și definirea științifică a noțiunii. S-a ajuns la conturarea a două sensuri diferite ale acestaia. **I.** Primul sens — mai general, abstract — vizează : **1.** procesul, precum și **2.** rezultatul procesului de generare și coordonare a diferitelor elemente ale unei opere muzicale într-un tot omogen. **II.** A doua accepțiune — mai particulară, concretă — se referă la schema arhitectonică (germ. *Formschemata),* care preexistă și condiționează structurarea internă a unei lucrări muzicale. **F. (I, 1)** este activitatea formativă ; **f. (I, 2)** este ordinea care guvernează materialul sonor al unei compoziții **(1),** ordine care se realizează pe baza unor principii de construcție (sau de **f.)** acționînd — în proporții variabile — în toate stilurile* muzicale : principiul repetiției, al variației* și al contrastului. Orice lucrare muzicală are o **f. (I, 2)** (Hanslick) : *„Ohne Form, keine Musik"),* dar aceasta nu reprezintă în mod obligatoriu o actualizare a uneia dintre schemele formale consacrate de istoria * muzicii **(f. II). F. II.** desemnează, deci, tiparele arhitectonice generale cristalizate, formalizate și uneori abandonate de către practica componistică. Cîteva ex. de **f. II** : aria da capo*, concertul **(2),** fuga*, sonata*, scherzo*-ul, rondo*-ul etc. **F. II.** sînt rezultatul unui îndelung proces de evoluție componistică, expresia sublimată a interacțiunilor dintre anumite stiluri, genuri și specii muzicale, tehnici componistice, conținuturi expresive și, în mod mediat, a unor orientări ideologice și culturale generale, toate confluente într-un moment istoric dat. Astfel, **f.** fugă sintetizează : stilul contrapunctic* al barocului*, principiul repetării, genul instr., tehnica imitativă*, un anumit conținut muzical (sobru, lipsit de efuziuni și contraste dramatice bazat mai curînd pe gradări ale aceleiași opere emoționale), iar monotematismul* ei poate fi interpretat ca un reflex în plan muzical al filosofiei leibnitziene. **F. II.** pot fi grupate în : a) forme de înșiruire (aria da capo, ciclul suita*, liedul*, rondo-ul etc.), b) forme variaționale (tema cu variațiuni*), c) forme de contrast (uvertura*, sonata) și d) forme mixte, care întrunesc calitățile proprii unor tipuri diferite (lied-sonata, rondo-sonată, coral* cu variațiuni etc.). **F. II.** sînt studiate de teoria formelor (germ. *Formenlehre)* și teoria compoziției muzicale (germ. *Kompositionslehre* — v. compoziție **(2)). F. (I, 2 ; II),** unei opere muzicale este pusă în lumină printr-un demers analitic (v. analiză) orientat asupra diverselor sale niveluri structurale (lucrarea în ansamblu, părțile, secțiunile și subsecțiunile, perioadele* frazele*, motivele* și celulele* melodice, planul armonic sau / și polif., sistemele **(II)** de intonație **(I, 2)** subiacente, organizarea ritmică etc.), asupra conexiunii acestora într-un tot organic și, eventual, asupra raporturilor dintre construcția de ansamblu a lucrării și schema arhitectonică **(f. II)** pe care o actualizează. V. : *structură arhitectonică.*

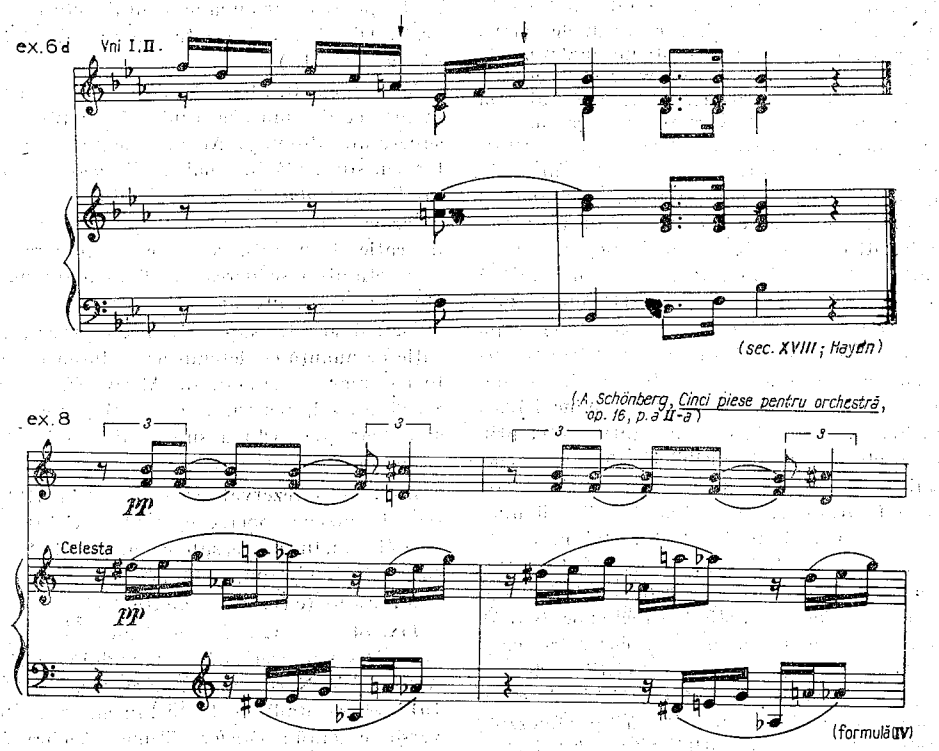
Bibliogr. : Giullaume, P., *La psychologie de la forme,* Paris, 1937 ; Ducrot, O. et Todorov, T., *Dictionnaire des sciences du langage,* Paris, 1972 ; Hjelmslev, L., *Prolégomènes à une théorie du langage,* Paris, 1943 ; Blume, F. Art., *Form,* în : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* (S. R.)

formă arhitectonică v. **structură arhitectonică.**

formă-bar (< germ. *Barform),* formă de lied*, cultivată în *Minnesang** și *Meistersang,* cu scheme AA'B. Primele două secțiuni se numesc *Stollen* iar cea de-a treia *Abgesang.* **F.** cu repriză* iau naștere prin repetarea uneia sau a celor două *Stollen.* **F.** este un principiu de construcție esențial în drama muzicală wagneriană *(v. operă).* A. Lorenz consideră că Preludiul la *„Tristan și Isolda"* este conceput în **f.** (G. F.)

formulă, fragment muzical, cu precădere melodic, dar și ritmic sau armonic, de dimensiuni reduse (de obicei nu mai mare decît un motiv*) și nedefinit sintactic, avînd roluri multiple : **1. F.** *melodică.* **1.** V. *incipit* **(I, 1, 2,)** ; intonație **(I, 2). 2.** Înlănțuire de intervale* tipică melodicii pentatonice. După Brăiloiu, aceste **1.** („pentatonismele") sînt cele care conferă pentatonicii* o funcționalitate* specifică și identitate de sistem. **3.** Element structural al modurilor **(I, 3)** heptatonice medievale, cu rol esențial în ehurile* biz., în maqam* și





Formulă

în raga*; totodată mijloc mnemotehnic (germ. *Merkformel* „formulă de recunoaștere") de identificare și însușire a acestora. Conținînd principalele întorsături melodice ale modului, dar și indicații asupra finalei* sau tonului de recitare (v. *confinalis; repercussa*), chiar dacă nu mai îndeplineau funcția f. (I, 2), f. mai aveau reminiscențe intervalice proprii pentatonismelor: „. . . . f. *melodice* /. . . ./ au fost folosite în practica muzicii cultice înainte de stabilirea octoihului*, în Răsărit ca și în Apus. Odată cu fixarea celor opt moduri bisericești, f. melodice pentatonice au suferit influența lor, terțele* fiind divizate prin cîte un sunet intermediar, adaptîndu-se astfel prescripțiilor modale instituite de bis. Pînă tîrziu, în sec. 13 și 14, se recunoaște rolul pentatonicii în melodiile transmise în muzica profană și ca în cea spirituală" (G. Breazul). F. melodice erau specifice fiecărui mod și, pentru accentuarea funcției lor mnemotehnice, erau însoțite — așa cum menționează tratatele medievale, biz. și lat. — de asocieri silabice fără semnificație, invariabile ca ἀνανεανες *(ananeanes)* — modul 1 autentic; ἀνεανες *(aneanes)* — modul 2 autentic; νεανες *(aneanes)* — modul 1 plagal; ἁγια *(hagia)* — modul 4 autentic etc. la bizantini; *ananes, neanes, nana, hagia* etc., la latini. Aceste texte — f. se numeau la bizantini *enechema, epechema* sau *apechema* iar la latini *noane* (ex. 1). **4.** În folclorul* românesc, unitatea melodică cu funcție nu în primul rînd sintactică, ci topică în structura arhitectonică* a unor genuri: în doină*, f. de început sau de încheiere; în baladă **(IV)**, f. instr., de tip riturnelă*, ce instaurează momente de relaxare în redarea versurilor de către interpretul vocal. **5.** Întorsătură melodică tipizată (inclusiv prin grafie), reprezentînd o succesiune prescrisă de intervale, cu rol de „înfrumusețare" în melodie (= ornamente*) și cu rol „melodic" în armonie (ex.: apogiatura*; anticipația*; întîrzierea*; cambiata* etc.). **II. F.** *ritmică*. Expresie întîlnită relativ frecvent în limbajul analitic, are o legătură mai puțin sezisabilă cu gramatica sonoră, căci, sintactic, ritmul* este subordonat și subiacent oricărei formațiuni morfologice (celulă*, motiv*, frază* etc.). În sine, orice formulare ritmică ce are o configurație fixă și neconfundabilă dă naștere unei unități independente ce nu mai este implicită ci explicită morfemelor melodice. Astfel, orice picior **(1)** metric este și o f. ritmică, după cum, în ritmul de tip occid. (divizionar, v. sistem **(II, 6)**) sincopa* îndeplinește o funcție similară. În arhitectonica a numeroase dansuri* pop. sau a acelora preluate de muzica cultă, f. ritmică

(ritmul de bază) este un continuum pulsatoriu configurator (ex. 2) în timp ce în unele genuri cu refren*, acesta din urmă este nu numai precis determinat din punct de vedere topic ci constituie el însuși o f. ritmică — aceeași chiar la nivelul mai multor variante * — ca de ex. în colinde* (ex. 3). **III. F.** *armonică.* Succesiune tipizată de acorduri* care, pentru armonia **(III, 2)** clasică, se concentrează mai ales în momentele de cadență **(1)**. Ascensiunea funcției dominantice a canalizat f. armonice ale barocului* și ale clasicismului* spre cadența autentică — I—IV—V—I — care la Haydn, Mozart sau Rossini iau o turnură aproape stereotipă (ex. 4). Se păstrează totuși și unele întorsături modale, cum este aceea a sextei napolitane sau aceea a semicadenței baroce de origine frigică (ex. 5); chiar relația cadenței întrerupte, prin mersul obligatoriu al sensibilei* spre terța acordului treptei* a VI-a și dublarea acestei terțe, este o f. armonică. Încă înaintea fixării unor asemenea succesiuni de trepte, mai mult sau mai puțin „satelite" funcției dominantice, tratarea melodică a sensibilei se dovedise determinantă în configurarea stilului unei epoci (ex. 6). **IV. F.** *ostinato.* Desen melodic coroborat cu o f. **(II)**, având regimul unei repetiții periodice. Poate fi de dimensiunile unui motiv (ca în cazul unor dansuri ca folia*, malagueña*, pasamezzo*) ori chiar ale unei propoziții sau fraze (ca în ciaccona* sau passacaglia*), constituindu-se astfel într-o temă* situată în bas **(III, 1)**. Poate fi și numai de dimensiunile unei celule*, situată la orice voce, cu preponderență ritmico-armonică sau ritmico-melodică (eventual armonic-figurată) (ex. 8); acest ultim tip de f. pulsatorie a fost utilizată cu predilecție de către expresioniști, și, în unele cazuri, în jazz*. V.: *figură* **(2)**; *ornamente.*

Bibliogr.: Besseler, H., *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, în: *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ernst Bücken, Potsdam, 1931; Walter, L., *Die Ostinato-Technik in der Chaconne — und Arienformen des 17. und 18. Jh.*, în: *Schriftenreihe der musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München*, VI, Würzburg, 1940; Brăiloiu, C., *La rythmique enfantine*, în: *Les Colloques de Wégimont*, I, 1954—1955, Paris-Bruxelles, 1956; republ. în trad. rom. în C. B., *Opere*, vol. I, Buc., 1967; Elston, A., *Some Rhythm Practices in Contemporary Music*, în: MQ, XLII, 1956; Apfel, E., *Ostinato und Kompositionstechnik bei der englischen Virginalisten der elisabethanischen Zeit*, în: AfMw., XIX/XX, 1952/1953; Breazul, G., *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în: *Studii de muzicologie*, vol. I, Buc. 1967; Ciobanu, Gh., *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*, în: Rev. folc., Buc., 12, nr. 3/1967; republ. în: G. C., *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, Buc., 1974; același, *Muzica bisericească la români*, în: *Biserica ortodoxă română*, 90, nr. 1—2/1972, republ. în G.C. *op. cit.* (G. F.)

formynx (phormynx; phormikion) (cuv. gr.), instrument cordofon străvechi cu 4 coarde, utilizat pentru acompaniamentul cîntului la greci. Din f. s-a dezvoltat în sec. 8—7 î.e.n. *kitara** (W. D.)

forte (cuv. it. „tare, puternic"), indicație de nuanță ce desemnează o intensitate **(2)** mare a sunetului. Abrev. *f.* Amendamente ale acestui termen sînt: *più* f., „mai tare"; *poco* f., „puțin tare"; *mezzoforte**, jumătate tare.

fortepiano (cuv. it., din *forte** + *piano**) indicație de nuanță ce indică o atacare în f. a sunetului și scăderea imediată a intensității **(2)** acestuia. Abrev.: *fp*=<>.

fortissimo (it., superlativul lui *forte**), indicație de nuanță ce desemnează o intensitate **(2)** foarte mare a sunetului. Abrev. *ff.* Se utilizează uneori, pentru a cere atingerea limitei superioare de forță a sunetului, *fff* și *ffff* **(f. *assai* sau f. *possibile*)**.

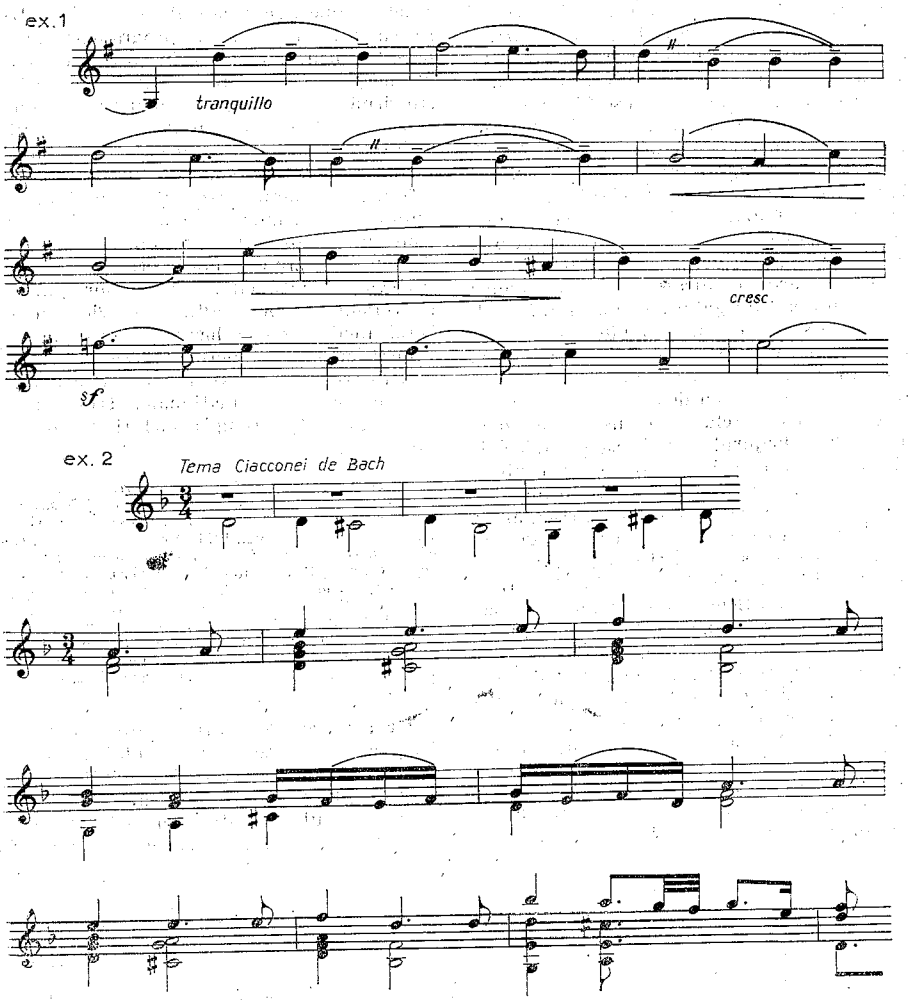
fosă, locul rezervat orchestrei*, în sălile de teatru muzical (operă, operetă, revistă). Fosa este situată, în genere, sub scenă, depășind rampa cu jumătate din spațiul său. (I. R.)

fourniture (cuv. fr.) v. **mixtură (1)**.

foxtrot (< engl. *foxtrolt* „mersul vulpii"), dans de salon, asemănător marșului*, apărut în America de Nord din ragtime* (cca 1910). În 1913 s-a răspîndit în toată lumea, chiar într-o versiune lentă: *slowfox*. Teme* celebre de f. *(Tea for two, Dinah, Body and Soul)* au fost preluate din nou de către muzica de jazz.* (Cl. L. F.)

franco-flamandă, muzică (școala) ~ v. **neerlandeză, școala.**

frazare (fr. *phrase*; germ. *Phrasierung*; engl. *phrasing)* **1.** În accepția cea mai generală, împărțire a structurii muzicale în membrii săi naturali — frazele* — sens în care noțiunea trebuie raportată la formă* (v. *analiză; sintaxă* **(1)**). **2.** În interpretare, ca element legat indisolubil de comunicare, și anume, ca etapă esențială a acesteia, f. reprezintă baza logică a organizării discursului muzical. Ea implică, în primul rînd, *respectarea riguroasă a sintaxei* muzicale.* Prin expunerea corectă a structurii frazei, a diviziunilor sale, a legăturilor și opozițiilor dintre fraze, a integrării frazelor în ansamblul lucrării muzicale se ajunge la organizarea interpretării. Fluctuațiile dinamice, modificările agogice*, articularea*, modurile de atac **(1)** sudează și dau sens stilistic, f., valorificînd o concepție interpretativă, asigurînd spontaneitatea comunicării. **F.** implică o înțelegere complexă a problemelor armoniei **(III)**, a exigențelor polifoniei*, pentru a întîmpina stiluri*



Frazare (2)

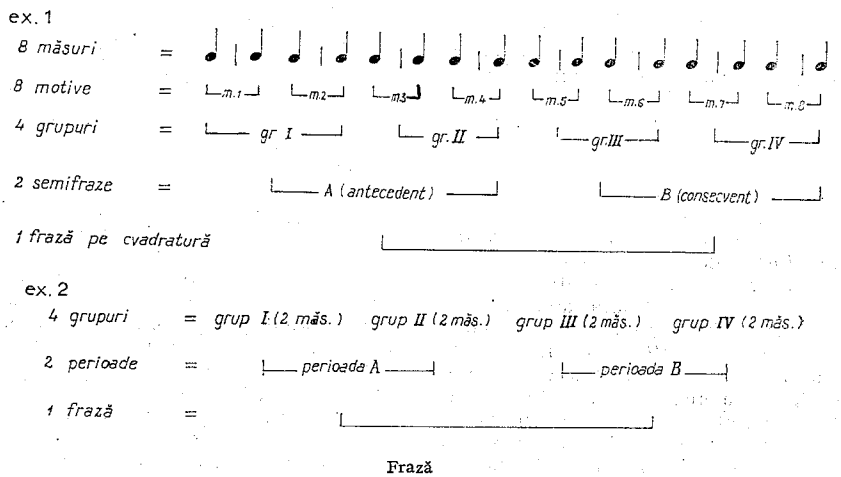
variate, cu mijloace adecvate. În primul ex. (Tema* a II-a din prima parte a *Concertului pentru Vl. și orch.* de Mendelssohn-Bartholdy), **f.** este dictată, cu o mare simplitate, de sensul unei melodii cu o sintaxă clară, asemănătoare organizării discursului vorbit. În ex. al doilea, (Tema, *Ciacconei* din *Partita în re minor pentru Vl. solo* de J. S. Bach) exigențele construcției impun o riguroasă analiză și adoptarea unor date tehnice adecvate. Tema este expusă împreună cu contrapunctul* ei care capătă o mare importanță înșelînd pe interpreți. Se uită că tema ciacconei* este expusă de bas **(III, 1)**, ceea ce i-a făcut pe unii profesori să repete acordul* pătrimii cu punct și pe optimea aferentă. Tema capătă astfel alte valori*, alt ritm (Ed. Peters, revizuire Carl Flesch). În afară de această deformare a textului original, mulți interpreți nu pot păstra o mișcare constantă (din cauza unei tehnici acordice lipsită de promptitudine) și mai ales, nu respectă valorile și raportul dintre valori. Aceasta, dealtfel, de-a lungul variațiilor* care, lipsite de permanența ritmică riguroasă nu pot vertebra și lega sublimul triptic minor*-major*-minor al monumentalei Ciaccona. (G. M.)

■ *În dirijat**, **f.** configurează raporturile, ierarhiile și sintezele cuprinse în structurile compoziției **(1)** pentru ansamblul **(1, 2)** orchestral, coral ori combinat. Existența unui solist* (în genul concertului **(2)**), a momentelor solistice (în simfonie*, poem simfonic* etc.) presupune evidențierea unui rol preponderent, dar în corelația părții cu întregul. Dacă în concertul clasic. sau aria **(1)** din opera* tradițională, acomp.

nu i se pune îndeobște decît problema secondării fidele a protagonistului, în compoziția corală polif. sau în lucrările orch. cu scriitură complexă f. capătă trăsături profesional-muzicale în care abia se mai recunosc filiațiile literar-poetice, originare, ori similitudinile cu cîntarea pe o singură voce. Nu rareori într-o fugă* corală perfecta inteligibilitate a cuvintelor, sincronizarea silabelor este sacrificată din rațiuni de pură tehnică muzicală (dar exacerbația a dus uneori la virtuozitate formală). În conducerea de ansamblu a unei lucrări dezvoltate, f. elementelor primordiale alcătuitoare se deduce din organicitatea întregului componistic. Astfel, de la găsirea și coordonarea modului de atac*, a subtilităților timbrale, dinamicii* și agogicei*, pînă la înțelegerea ciclicismului din *Suita I pentru orch.* de G. Enescu de ex., ce se deschide, prin excepție, cu un Preludiu la unison (monodie* de ansamblu), dirijorul trebuie să se ridice de la notația lapidară, și de la intuiție, la o înțelegere superioară, conștientă a întregului din care pe urmă poate decurge în fapt f. și articularea* potrivită a tuturor elementelor. Pregnanța accentelor **(III)**, persistența și gradarea retorică a „motivului destinului" din prima parte a *Simfoniei a V-a* de Beethoven nu pot fi corect realizate în afara contextului conținutului formei*, planurilor armonice, amestecului și diferențierii timbrurilor*, dialogurilor și complementarităților grupelor. Indicațiile partiturii* sînt prețioase. Dar chiar în tema secundă a primei părți din simfonia sus-menționată f. se cere ameliorată nu în litera ci în spiritul muzicii. Cu toate că indicațiile de f. au început să fie mai numeroase și mai precise (după Bach, pînă la romantismul* sec. 19 și școlile naționale), repetări simetrice în cadrul formelor tradiționale. Prevalența afectivității, programatismul*, sistemul leitmotivelor* (din dramele muzicale wagneriene), cultivarea unor ingeniozități metro-ritmice, dezvoltarea armoniei și artei moderne a orchestrației* au exercitat, fiecare, influențe asupra f., rafinînd-o continuu odată cu primenirea formelor și genurilor **(I, 1)**. „Melodia infinită" pe plan orizontal, stilul impresionismului* urmărind pe plan vertical-armonic continue osmoze, al expresionismului*, al serialismului*, vizînd o nouă organizare totală (a intervalicii, ritmicii*, timbrurilor ș.a.m.d.) a universului sonor, o altă topologie, dau accepțiuni inedite sau înlocuiesc noțiunile clasico-romantice de frază, perioadă*, secțiune de formă etc. în structură*, evenimente și forme sonore, mecanisme transformaționale, structuri temporale plurale (politempi), cicluri de coincidență etc.

Bibliogr.: Lussy M., *Traité de l'expression musicale*, 1874; Riemann, H., *Praktische Anleitung zum Phrasieren*, 1886; Scherchen, H., *Lehrbuch des Dirigierens*, 1929; Pricope, E., *Dirijori și orchestre*, Buc., 1971; Brînduș, N., *Structuri plurale ale parametrului timp în coregrafie și teatru*, în: SCIA, 1973, tom 20, nr. 2; Brediceanu, M., *Transformări topologice și mecanisme generative în creația muzicală*. Teză de doctorat — Univ. din Buc., Facultatea de matematică-mecanică (1974); același, *Topologie des formes sonores et musique*, în: *Università di Urbino*, Italia nr. 44, maggio 1975; Manoliu, G., *Violonistica enesciană*, în: *Muzica*, Buc., nr. 9/1961; Pricope, E., *George Enescu, șef de orchestră*, în *Centenarul Enescu*, Buc. 1981. (E. P.)

frază (germ. *Satz;* fr. *phrase;* engl. *phrase;* it. *frase)*, unitate a discursului melodic delimitată de două cadențe **(1)**. Trăsăturile distinctive, modalitățile de decupare din context și unitățile subordonate sau supraordonate f. sînt controversate. ■ După H. Riemann, f.

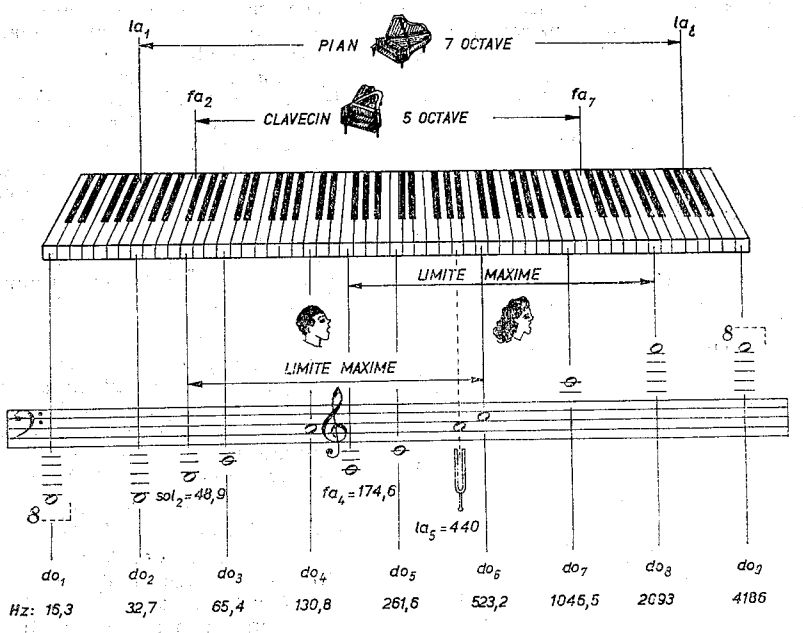


Frază

f. rămîne o chestiune de instinct muzical și cultură stilistică*, întemeiate pe un sistem clasic de secvențări (v. progresie) periodicități de accente, dezvoltări prin fragmentări motivice, are în principiu următoarea construcție: (ex. 1) În situația în care motivele* componente au cîte două măsuri* fiecare, f. se extinde la 16 măsuri. F. subordonează: semifraza, grupul și

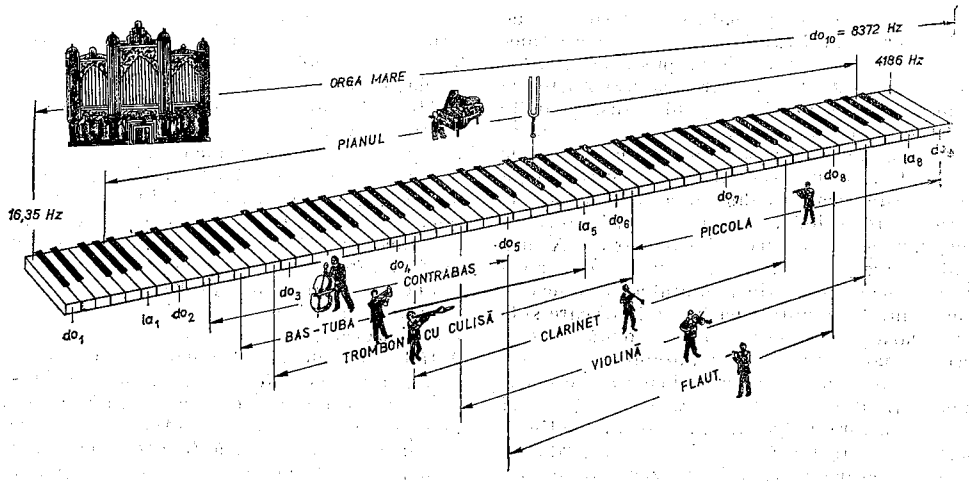
motivul și este subordonată de perioadă* și de dubla perioadă. **F.** care nu se conformează modelului structural simetric propus constituie un caz deviant. ■ V. d'Indy preia și dezvoltă teoria riemanniană asupra **f.**, propunînd însă anumite modificări de ordin terminologic : (ex. 2). În concepția lui d'Indy și a discipolilor săi de la Schola Cantorum*, **f.** (coincidentă cu **f.** riemanniană) este alcătuită din două sau mai multe perioade (coincidente cu semifrazele riemanniene), iar acestea din urmă din grupuri. ■ Astăzi, majoritatea școlilor muzicale (inclusiv cea românească) denumesc prin **f.** unitatea melodică cu dimensiunea de aproximativ 4 măsuri care subordonează două motive a cîte două măsuri, fiecare motiv fiind decompozabil în celule*; **f.** se încadrează astfel în perioade și, în continuare, în duble perioade. Este de reținut că teoriile asupra **f.** trebuie înțelese în relație cu teoriile asupra unităților sub- și supraordonate (motiv, perioadă etc.). În prezent, **f.** nu mai constituie una din preocupările centrale ale muzicologiei*, întrucît discursul melodic contemporan se construiește pe principii diferite de cele clasice. Cele mai valoroase și mai fine precizări asupra **f.** rămîn cele ale lui H. Riemann și V. d'Indy. (S. R.)

frecvență (< lat. lit .. *frequentia;* fr. *fréquence;* it. *frequenza;* germ. *Frequenz;* engl. *frequency)* (FIZ.), numărul de perioade* pe secundă ale unei mișcări de vibrație* sau numărul de oscilații complete (dus-întors) efectuate într-o secundă de un corp care vibrează (ex. : coarda *la* a vl. vibrează cu **f.** de 440 oscilații complete pe secundă). Unitatea de **f.** este hertzul* (simbol Hz), de la numele marelui fizician german H. Hertz (1857—1894): 1 Hz = 1 oscilație completă pe secundă. În unele lucrări vechi, mai ales străine (fr. etc.), **f.** este dată în cicli/secundă (c/s) sau în perioade/secundă (per/s) și chiar în vibrații/secundă; de asemenea, prin oscilație (vibrație) se subînțelege acolo nu o oscilație în sensul arătat, ci numai jumătate (oscilație simplă). În acest fel, **f.** cu care vibrează diapazonul **(5)** se consideră a fi de 880 c/s, în loc de 440. ■ Factorului obiectiv „**f.** unui sunet*" îi corespunde factorul subiectiv „senzația de înălțime" a sunetului respectiv. Astfel, sunetele scării muzicale suitoare sînt corespondentele psiho-fiziol. ale unor **f.** crescătoare. Unei anumite **f.** îi corespunde un sunet pe care urechea îl percepe totdeauna de aceeași înălțime* : „grav" dacă **f.** este mică, „înalt" (acut) dacă este mare. Senzația de înălțime este influențată de timbru* și de intensitatea* de emisie a sunetului (un același sunet pare urechii mai jos dacă este puternic). Numeroase date statistice au arătat că domeniul sunetelor audibile se întinde în cîmpul de **f.** de c. 16—16 000 Hz (10 octave*), pentru un ascultător otologic normal (persoană sănătoasă, în vîrstă de 18—25 de ani, cu auzul normal). Din infinitatea de



Frecvență fig. 1

sunete a acestui vast cîmp sonor (considerînd și **f.** exprimate prin numere zecimale), muzica tradițională utilizează numai 109, pe care le poate emite orga* mare modernă (v. și elec-



frecvență (fig. 2)

tronică, muzică). Sunetele acestea formează *scara completă a sunetelor muzicale*, de la cel mai grav (*do* = 16,35 Hz în scara temperată*) și pînă la cel mai acut (*do* = 8 372 Hz, id.). În acest diapazon **(5)** de 9 octave (v. octavă **(3)**) se înscriu — ocupînd porțiuni mai restrînse sau mai largi, în diferite zone ale scării — întinderile tuturor celorlalte instr. muzicale, inclusiv vocea **(1)** umană (v. fig. 2). ■ Noțiunea de **f.** nu a fost cunoscută în antic. și în ev. med. Vreme de aproape 3 milen., înălțimea sunetelor s-a determinat prin comparație cu sunetele date de porțiuni de lungime diferită a coardei de monocord* (sonometru), instr. a cărui invenție și largă utilizare sînt atribuite lui Pitagora. În 1638, G. Galilei scrie că numărul de vibrații este corelativul fizic al înălțimii sunetelor; el definește raportul a 2 vibrații diferite drept caracteristică (măsură) a înălțimii relative a 2 sunete și arată în ce fel depinde vibrația unei coarde de lungimea, tensiunea și masa ei. Fostului său discipol, M. Mersenne, i se datorează prima determinare absolută a unor **f.**, publicată în 1636. După apariția în 1729 a lucrării lui Euler (v. *bibliogr.*), **f.** a devenit baza generală de determinare a înălțimii sunetelor. Astăzi există diferite aparate pentru măsurarea cu precizie a **f.**.

Bibliogr.: Euler, L., *Tentamen novae theoriae musicae*, Petersburg, 1729; Laporte, M., *Acoustique* (în „Grand Mémento encyclopédique Larousse", Paris, 1937); Bădărău, Eug., *Introducere în acustică*, Buc., 1953; Laue, M. von, *Istoria fizicii* (trad. din lb. germ, Buc., 1965); STAS 6342—61, *Frecvența sunetului de acord*; STAS 1957/4—74, *Acustică muzicală*. (D. U.)

fredono (cuv. it.) v. **diminuare (4)**.

free (cuv. engl. „liber") v. **jazz**; **progressive jazz**.

french-cancan (cuv. engl.) v. **cancan**.

fretted clavichord (cuv. engl.) v. **clavicord**.

frottola (cuv. it.), piesă vocală de largă circulație în Italia sec. 16. Conținutul piesei, de factură lirică, de dragoste, își pune amprenta asupra stilului muzical, simplu, omofon* (spre deosebire de madrigalul* polifonic*). Forma poetică, o variantă a balattei (v. *balada* **(1, 1, 2)**) urma, în general tiparul strofic (după fiecare strofă* un refren*) cu schema metrică trohaică* (8 silabe pe vers). Cei mai cunoscuți compozitori ai genului au fost Giovanni d'Antiquis, Marco Carra, Lodovico Fogliano, Josquin des Prés, Benedetto Tromboncino. Cele mai reprezentative creații au fost tipărite între anii 1504—1514 la Veneția de Ottaviano dei Petrucci, considerat inventatorul tipăriturii muzicale cu corpuri de metal mobile. (I. S.)

frula, tip de fluier* cu 6 deschizături pentru degete. Este răspîndit mai ales la popoarele balcanice unde poartă și alte denumiri : *duduk, churlika, svidonica* etc. (L. B.)

frullato v. **Flatterzunge**.

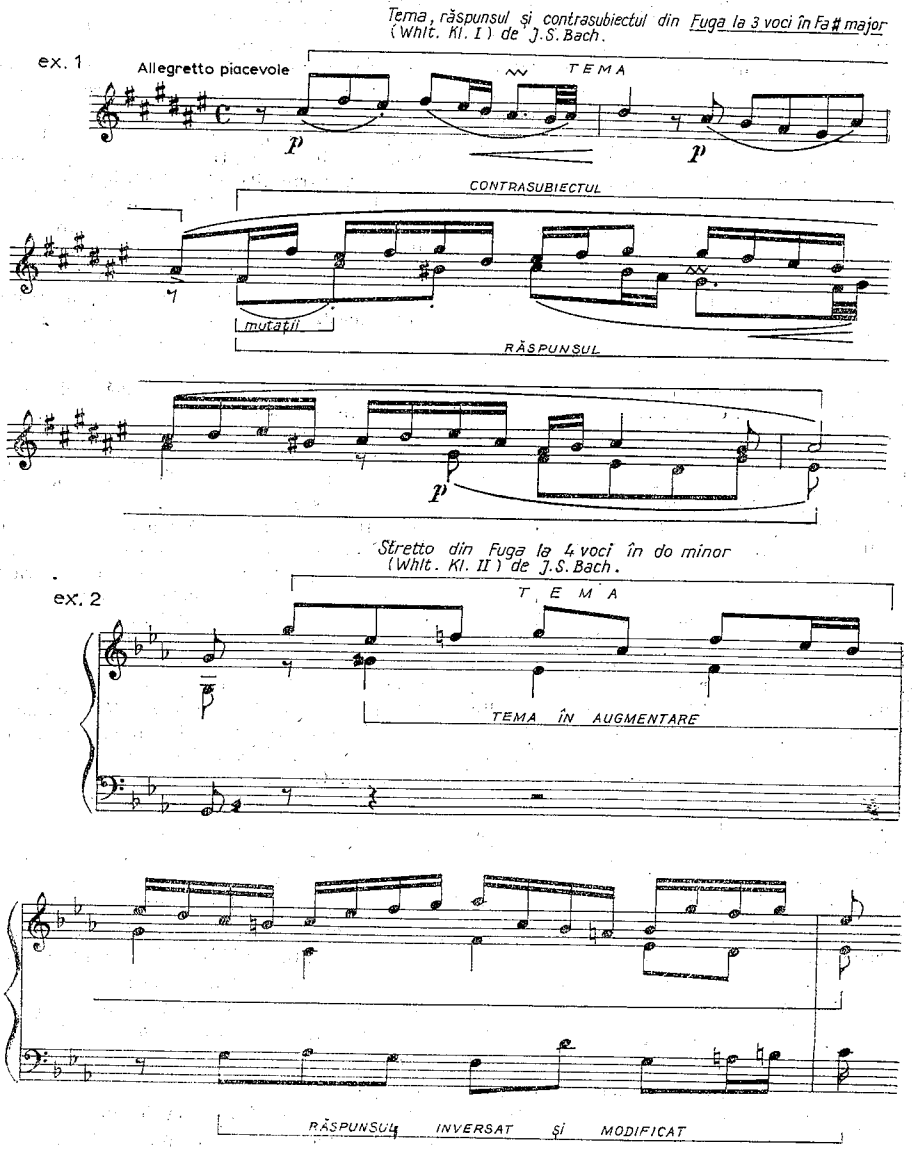
frunză. În practica muzicii populare, **f.** a devenit un „instrument" cu ajutorul căruia executanții pot reda melodii. Specialiștii au încadrat-o în categoria pseudoinstrumentelor (v. instrumente). Se pot produce sunete cu **f.** mai multor specii de arbori. (L. B.)

ftora (BIZ.) (cuv. gr. φθορά „stricare") v. **mutație (3)**; **eh**; **notație (IV)**.

fugato (cuv. it.; fr. *fugué*; germ. *fugiert*; engl. *fugued*), fragment de mică extensiune în stil polifonic* imitativ*, constituind o secțiune dintr-o lucrare de mai mari proporții : sonată*, cvartet **(2)**, sinfonie*, cantata*. Constă din prezentarea unui material tematic cu intrarea succesivă a vocilor **(2)**, asemănător expoziției* de fugă*, după care discursul muzical revine la stilul omofon* al lucrării. Deși nu se supune regulilor severe de construcție ale fugii, imită

stilul acesteia, realizînd un contrast în interiorul pieselor în care a fost introdusă. Se pot da numeroase exemple de **f.** din literatura muzicală, de la sinf. și cvart. beethoveniene pînă la creația din zilele noastre (Stravinski, Bartók, etc.). (L. C.)

fugă (it. *fuga;* fr., engl. *fugue;* germ. *Fuge),* lucrare contrapunctică* imitativă, de obicei instrumentală și mai rar vocală, construită în baza unei teme* și desfășurată într-un cadru tonal bine determinat. Termenul de **f.** este anterior apariției acestei forme, desemnînd în sec. 14—16 imitația* și canonul (**4**). **F.** propriu-zisă are la origine motetul* polif. al sec. 16, format dintr-o succesiune de fraze* cu început imitativ la cvintă* și octavă*, conform diferențelor de înălțime a vocilor (**2**). Transpunerea motetului în muzica instr. dă naștere la începutul sec. 17 ricercarului*, formă polif. constituită din mai multe subiecte* expuse imitativ, care păstrează încă în bună parte un cadru modal (Frescobaldi, G. Gabrieli, Pachelbel, Buxtehude).



Fugă

Forma (II) de f. se cristalizează abia pe la sfîrşitul sec. 17 prin reducerea subiectelor la unul singur, cu dezvoltarea acestuia şi afirmarea elementului tonal. F. îşi atinge apogeul în creaţia lui J. S. Bach (fugile din *Clavecinul bine temperat*, fugile pentru orgă şi *Arta fugii*), unde sînt stabilite principiile arhitectonice de bază ale f. şi în acelaşi timp sînt realizate cu o măiestrie unică nenumăratele virtualităţi artistice ale acestor principii. Tehnica f. a lui Bach şi a contemporanilor săi (Haendel, Scarlatti) este preluată în sec. următoare, cu adaptări la particularităţile diferitelor stiluri* : clasic (Mozart, Beethoven), romantic (Schumann, Mendelssohn, Franck, Brahms) şi modern (Hindemith, Şostakovici). Datorită largilor posibilităţi de diversificare a formei, atît descrierea f. cît şi terminologia ei diferă de la un tratat la altul, toate cuprinzînd însă cîteva principii generale de construcţie unanim acceptate : a) *numărul vocilor* polif. ale unei f. este de regulă constant pe tot parcursul ei. Cea mai des întrebuinţată este componenţa de 3 şi 4 voci; b) *planul tonal* al f. are ca punct de plecare tonalitatea (2) principală, parcurgînd apoi diferite tonalităţi înrudite din sfera dominantei* şi a subdominantei*, pentru a reveni la sfîrşit din nou în tonalitatea principală; c) *forma* f. este constituită, în mod schematic, dintr-o parte expozitivă, o parte de dezvoltare — evoluţie tonală (numită de unii şi divertisment (5)) şi o parte concluzivă. Structura morfologică tripartită, descrisă de diverşi autori, este valabilă mai mult din punct de vedere tonal decît constructiv, deoarece partea ultimă adesea nu este îndeajuns de bine individualizată, afirmîndu-se mai degrabă ca o încheiere a dezvoltării. Unii o numesc stretto* din cauza frecvenţei acestui procedeu la sfîrşitul f., iar alţii repriză*, dar într-un sens diferit de cel al reeditării expoziţiei din forma de sonată*. Mai nou, unii muzicologi (Czaczkes) consideră drept principal element morfologic al f. bachiene unitatea formată din expunerea tematică şi episodul ce o continuă, unitate numită *Durchführung* (germ. „dezvoltare, realizare"). În această accepţiune, forma f. este compusă dintr-un şir de mai multe dezvoltări ale temei, dintre care prima cuprinde însăşi expoziţia f. Elementul arhitectonic care stă la baza f. este tema sau subiectul, constînd dintr-un fragment melodic concis şi pregnant. Ea se prezintă sub două aspecte : tema propriu-zisă şi răspunsul* ei imitativ la cvinta superioară, cu inflexiune la dominantă*. Răspunsul poate fi *real*, în cazul unei transpuneri* exacte şi *tonal*, atunci cînd transpunerea se face cu unele modificări *(mutaţii (4))* ce au rolul de a păstra echilibrul tonal. Excepţînd prima intrare (1), în care tema apare singură, ea este însoţită de obicei de contrasubiect*, cu care contrastează şi în acelaşi timp se completează reciproc. (Ex. 1). *Expoziţia* f., constînd din intrarea temei pe rînd la toate vocile, se desfăşoară în cadrul stabil al tonalităţii principale. Uneori zona expoziţională se poate prelungi prin una sau mai multe intrări suplimentare ale temei, formînd o adevărată *contraexpoziţie*, în acelaşi cadru tonal. Spre deosebire de expoziţie, în partea de dezvoltare şi evoluţie tonală a f., intrările temei şi ale răspunsului se fac în alte tonalităţi, înrudite cu cea principală : relativa*, dominanta, subdominanta şi relativele lor, conform unui plan tonal propriu fiecărei f. Diversele expuneri ale temei sînt separate între ele prin *episoade*, numite şi interludii (3) sau „divertismente". Episoadele, construite din motive* ale temei şi ale contrasubiectului, au în afara rolului de părţi de legătură şi pe cel de dezvoltare a materialului tematic de bază, prin diverse procedee : progresii*, imitaţii, contrapunct dublu (v. contrapunct răsturnabil) etc. Episoadele, prezente uneori încă în expoziţie, au un rol de primă importanţă în cursul dezvoltării, care nu este altceva decît o succesiune alternativ contrastantă de expuneri tematice în diverse tonalităţi şi de episoade modulante (v. modulaţie) plasate între acestea. Un procedeu polif. aplicat în expunerile din cursul dezvoltării, în special spre sfîrşitul ei, este *stretta* (1), o imitaţie în canon, la distanţă apropiată, „strînsă", dintre temă şi răspuns. Cu ocazia strettei, tema poate suferi unele transformări ca : inversarea*, augmentarea*, diminuarea*, sau alte modificări, producînd diferite varietăţi de canoane. Un alt procedeu este *pedala* (2), care intervine spre sfîrşitul f. pe dominantă sau pe tonică*, pentru a pregăti sau a sublinia reîntoarcerea la tonalitatea principală. (Ex. 2) F. cu o singură temă sau subiect poartă numele de f. *simplă*. F. cu mai multe subiecte (f. *dublă*, *triplă*, *cvadruplă*), de mai mare extensiune, cuprinde pe rînd expoziţii şi dezvoltări ale fiecărui subiect, precum şi *stretto*-uri obţinute prin combinarea lor. (Ex. ultimul număr din *Arta Fugii* de Bach). În unele f. subiectele pot fi expuse de la început împreună (Ex. f. *dublă* din *Recviemul* de Mozart). (L. C.)

fughetta, diminutiv it. pentru a denumi o fugă* de mai mici proporţii. Dimensiunile reduse ale f. se datoresc în special lipsei de extensiune a desvoltării*. În acelaşi timp subiectul* f. precum şi scriitura polif. sînt mai simple decît într-o fugă obişnuită. F. apare încă din epoca barocului* (Bach, Händel), păstrîndu-se apoi şi mai tîrziu (Beethoven, Schumann, Reger etc.). Exemple de f. : Bach. *Variaţia a 10-a din Goldberg — Variationen;* Beethoven, *Diabelli-Variationen;* Schumann, *Fugetten* Op. 126. (L. C.)

fujarka, tip de fluier* cu 6 sau 8 deschizături pentru degete. Este răspîndit la executanţii pop. polonezi. (L. B.)

funcție, contribuția unui element de înălțime **(2)** (sunet *) în cadrul unui sistem muzical dat la coeziunea și realizarea finalităților acestui sistem. Locul și rolul acestui element determină și particularizează structura* sistemului; **f.** este astfel modul de existență al structurii. **1.** În sens restrîns, **f.** este o noțiune aplicabilă sistemului armonic **(III, 1)**. Ea se cristalizează la sfîrșitul sec. 19, la Riemann și, în parte, la Fétis, încununînd și dînd relief teoriei ramiste. În practica armoniei **(III, 2)**, aportul noțiunii de funcție s-a făcut simțit cu precădere în domeniul cifrajului*; este semnificativ faptul că ultima ediție a *Lexikon*-ului lui Riemann ([12]1967) se păstrează încă în limitele dogmatice inițiale reducînd problematica **f.** la problemele desemnării ei prin grafie și simbol, prin cifraj (art. *Funktionsbezeichnung*), ceea ce indică numai saltul — important pe atunci, dar depășit în chiar acel moment — de la concepția basului cifrat*, la o expresie teoretică proprie armoniei de la finele epocii romantice. Este adevărat că la Riemann **f.** era în primul rînd identificarea treptelor* principale ale tonalității **(2)** : I-IV-V cu **f.** de T—S—D și, în consecință, cu acordurile* acestor trepte, ceea ce era deja suficient pentru a demonstra atît *locul* cît și *rolul* acestora în mecanismul cadenței **(1)** și al tonalității — ambele structuri principale ale facturii muzicale. De aici însă se degajă imediat consecințele acestei *relații* dintre funcții, atita timp cît cadența **(1)** autentică sau plagală devine modelul altor cadențe (destul de puțin numeroase în armonia clasică) ca și al „constelației" de raporturi dintre celelalte trepte și **f.** (paralele*, mediante*), secundarele devenind, încă de la Rameau, „satelitele" principalelor, în așa fel încît a început tot mai mult să se vorbească de o armonie tonal-funcțională. Faptul depășea deci, punctul inițial al teoretizării, **f.** nemaireducîndu-se la rolul în sine al acordurilor și punînd dimpotrivă accentul pe relațiile tot mai complexe dintre aceste acorduri. Ea se definea, deci, în termeni proprii, ca lanțuri de relații și, ierarhic, valoric, ca relații de relații. Nici o teoretizare ulterioară a armoniei nu a negat **f.** ci doar s-a străduit, în virtutea concepției de la care pornea, să dea o explicație **f.**, *dinamismului* ce o caracterizează în raport cu noțiunea pereche a structurii : tendință *(tendance)* și repaus *(répos)* la Fétis; caracter expansiv al majorului* și depresiv al minorului* ca produse ale armonicelor* superioare și, respectiv, inferioare (v. dualism), ca și caracterul centripetal al D și centrifugal al S la Riemann; situare polară a celor două d față de t și, împreună cu **f.** principale, a **f.** substitute, în polarismul* lui Karg-Elert; forțe și tensiuni interne, producătoare ale mișcării, în energetismul* lui Kurth; atracție între principalele **f.** ca și între toate celelalte sunete ale tonalității și armoniei în teoria atracționistă (E. Costère; J. Chailley); ipotezele încă ar putea continua, după cum ar putea fi evocate și interferențele dintre principalele explicații conferite **f. 2.** În sens larg, **f.** este o noțiune aplicată retrospectiv unor stări multivocale* sau chiar monodice*, de dinaintea armoniei și a tonalității **(1)** major-minore, în speță modurilor*. Astfel acele trepte care, în vechea teorie, fuseseră denumite *(vox-) finalis* (v. finală) *confinalis** sau *repercussia** au fost echivalate cu T, respectiv D, fiind considerate **f.** ■ Nici domeniul etnomuzicologiei* și al folclorului comparat nu au rămas în afara influenței teoriei funcționalității. A apărut astfel ideea existenței unor **f.** *melodice*, deosebite de cele armonice, hotărîte fie de rolul unor sunete în raport cu frecvența (școala berlineză elaborează o *Strukturformel*, „formulă structurală"), și ponderea lor în virtutea unui simț consonantic* inconștient, fie de panta ascendentă sau descendentă, sau, din nou, de atracționism sau de energiile concentrate în linia melodică. Dacă **f.** este printr-un consens unanim, considerată ca fiind proprie structurilor heptatonice*, dimpotrivă, ea apare ca problematică pentru pentatonică*, sistem văzînd o „indiferență funcțională /. . . /". Nu se face simțită nu numai orice fel de «atracție», dar treptele sale 1, 2, 3, 5, 6 poate fiecare să facă oficiul de cadență interioară sau finală, încît s-ar greși grav voindu-se cu tot dinadinsul să li se asigure rolul de «tonică», s-ar vedea în ele o «fundamentală»" (Brăiloiu). Această indiferență funcțională este suplinită totuși, cum tot Brăiloiu opinează, prin rolul picnonului*, al formulelor **(I)**, sau, cum considera Școala din Berlin, iar la noi G. Breazul, prin locul ocupat de către intervalul de terță* mică. (G. F.)

fundamentală 1. Principală componentă acordică; elementul sonor pe care se construiește un acord* în stare directă, prin suprapunere de intervale* de terță*. Astfel, în stare* directă, **f.** se află plasată la baza acordului, dar ea poate fi dispusă și în interiorul sau la vîrful acestuia, situație în care la bază pot apare celelalte componente acordice (cvinta*, terța*, septima*). Rameau este primul care sistematizează, la începutul sec. 18, tipurile de acorduri și stările acestora în baza armonicelor* naturale ale unui sunet considerat a fi fundamental. Impropriu este desemnată uneori prin **f.** finala* unui mod **(I). 2.** Sunet fundamental. Orice sunet* de frecvență* anumită generînd armonice* superioare ca rezultat al vibrației* concomitente, integrale și fragmentare a unui corp sonor (coardă, coloană sonoră, bară metalică, lemn etc.) (D. A)

funebre (cuv. it. „funebru"; fr. *funèbre*). **1.** Indicație de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter trist, funebru, piesei sau fragmentului muzical astfel notat. **2.** Termen ce intră în alcătuirea titlului unei lucrări

cu caracter funebru (ex.: *Marcia* **f.** „marș funebru").

fuoco (con ~) (cuv. și loc. it. „foc", „cu foc"), indicație de expresie conform căreia interpretul imprimă fragmentului muzical astfel notat un caracter înflăcărat, pasionat.

furiant (cuv. ceh), dans boem în măsuri* schimbătoare de 2/4 și 3/4 puternic accentuate și tempo (2) rapid. Cunoscut încă din sec. 18 (D. G. Türk, *Klavirschule*, 1789, p. 400, sub denumirea de „furie") pătrunde în muzica cultă a sec. 19 prin celebrul **f.** din opera *Mireasa vîndută* de Smetana (ex.), cînd este notat în 3/4, dar schimbarea de măsură este suplinită de prezența ritmului hemiolic (2). (G. F.)

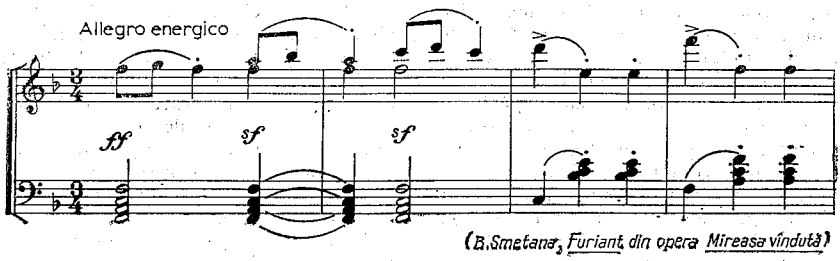
furioso (cuv. it. „furios"), indicație de expresie prin care se cere în interpretare imprimarea unui caracter agitat, sălbatic. Uneori întregește un termen de mișcare (ex.: *allegro** **f.**).

fusa, valoare* de notă, în notația (III) mensurală*, asemănătoare ca formă cu optimea* actuală; valoarea ei aprox. este aceea de treizecidoime*. (G. F.)

Fussbecken (cuv. germ.) v. **talgere.**

futurism v. **bruitism.**

fz., v. **abreviații; sforzando.**



(B. Smetana, Furiant din opera Mireasa vîndută)

G

g 1. Numele celui de al șaptelea sunet al gamei* în nomenclatura alfabetică provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. În teoriile muzicale anglo-germ. actuale, **g** este echivalentul lui *sol**. Popoarele de lb. romanice au înlocuit în solmizație* literele prin silabe (**g** = *sol*). **2.** În sistemul modurilor **(I, 3)** gregoriene, **G** este *finalis** pentru modurile 7 și 8 (mixolidian și hipomixolidian). **3.** Cheie* : cea de *sol* a intrat mai tîrziu în uz decît celelalte și s-a generalizat abia în sec. 15. S-a păstrat numai cheia *sol* pe linia a 2-a (numită și cheia de violină*), cea pe linia 1-a (cheia fr. de vl.) avînd același rol cu cheia *fa* pe linia a 4-a. **4.** Abreviații* : *m.* **g.** (fr. *main gauche*) ; **G. P.** (germ. *Generalpause**). V. : *acord ; cifraj ; gamma ; major ; minor ; tonalitate* **(2)**.

ga 1. Denumire dată în muzica psaltică biz. unuia din cele șapte sunete diatonice, care corespunde în nomenclatura silabică lui *fa**. (T. M.) **2.** Numele celui de-al treilea sunet în gama* indiană.

gagaku (în japoneză literal „muzică elegantă"), cea mai veche formă de muzică tradițională în Japonia. **G.** provine inițial (sec. 8) din unele regiuni ale Coreii, dar a înglobat ulterior și influențe ale muzicii indiene și chineze. Aceste influențe s-au perpetuat în **g.** și sub denumirea de „muzică de stînga" (cele coreene) ,și „muzică de dreapta" (cele indiene și chineze). În ciuda conservatismului acestei muzici (care a dispărut în țările de origine), **g.** a adaptat gustului japonez elementele inițiale, îmbogățindu-se și cu unele creații originale. Acest ansamblu de muzici, destul de eterogene, au intrat încă de la început sub patronajul statului, reprezentațiile avînd loc exclusiv la curtea imperială și în principalele temple. **G.** cuprinde : a) ansamblul instr. denumit *kangen ;* b) muzica de dans *bugaku ;* c) cîntece ; d) muzica de ritual șintoistă. Ansamblul *kangen* cuprinde instr. primitive, ușor diferite pentru muzica de stînga și pentru muzica de dreapta. Ansamblul muzicii de stînga este alcătuit din *sho* (un fel de nai* asemănător ceng*-ului), *ryu-teki* (flaut), *hichikiri* (un fel de oboi) și trei instr. de percuție : *kako, taiko* și *shoko*. Ansamblul muzicii de dreapta se deosebește de ansamblul opus prin aceea că utilizează un fl. coreean, denumit *koma-bue*, în locul fl. *ryu-teki* și nu face apel la *sho*, și, în locul instr. de percuție *kako*, utilizează o tobă mare, *san-no-tzusumi*. În concertele **g.** fără dans, se întîlnește *biva** și *koto**, ce diferă de mai perfecționatele instr. omonime actuale (inclusiv rolul lor este mai redus, servind doar la marcarea ritmului). Stilul muzical al celor două ansambluri diferă la rîndu-i : în muzica de stînga *ryu-teki* și *hichikiri* dețin aceeași melodie fiind acompaniate, inclusiv „armonic", de *sho*, în timp ce în muzica de dreapta melodia este secondată de un fel de contrapunct. Dansul *bugaku* corespunde celor două categorii ale **g.** : cel de stînga (numit *Sa-mai)* și cel de dreapta (numit *U-mai)*, diferențiate și prin costumația în care predomină culoarea roșie, respectiv verde și galbenă ; în unele cazuri sînt utilizate și măștile. În reprezentațiile de *bugaku*, cele două feluri de dans alternează, începîndu-se întotdeauna cu un *Sa-mai*, urmat de *U-mai*, cel din urmă fiind considerat un „dans de răspuns". Executat cu pași precișși și calculați, *bugaku* este susținut de un ritm bine marcat (G. F.)

gagliarda (cuv. it. /gaλarda/ ; fr., engl., germ., *Gaillarde)*, dans de origine populară italiană, cu caracter viguros, rapid, în metru* ternar*. În sec. 16, **g.** devine dans de curte, răspîndit în Italia, Franța, Spania, Anglia. Alăturarea a două piese contrastante : pavana* *(paduana)* și **g.** constituie germenele suitei* instr. (ulterior **g.** fiind substituită de *courante**). Asocierea pavană — **g.** este întîlnită foarte frecvent în culegerile de dansuri din sec. 16—17. (C. A. B.)

gaida 1. Denumire a cimpoiului* la unele popoare balcanice. Variante ale numelui **g.** se întîlnesc de la o zonă la alta : *gajde* (Iugoslavia), **g.** (Bulgaria), *Gainda* (Grecia). La aromâni este numită mai frecvent cu numele de **g. 2.** Dans aromânesc în tempo* moderat, cu ritm caracteristic (în lucrarea *Trei dansuri românești* de Rogalski, al doilea dans este o **g.**). (L. B.)

gaio (cuv. it. „vesel"), indicație de expresie prin care se cere, în interpretare, imprimarea unei note de veselie.

gala v. **bangsi.**

galaonul, joc* popular românesc, cu mai multe variante, răspîndit în șesul Olteniei. Este practicat de bărbați care sînt dispuși în linie cu brațele încrucișate în față sau la spate. Are ritm binar* și o mișcare rapidă, cu pași încrucișați combinați cu bătăi în podea. Face parte din familia brîuleților oltenești (C. C.)

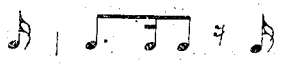
galliamb (< lat. *gallus* „preot al cultului Cybelei" + iamb*), (în prozodia* antică) tetrametru* *ionic* (**I**) minor *catalectic** :

U U — —/ U U — —/ U U — —/ U U U

întîlnit însă mai des sub forma :

U U — U/— U — —/ U U — —/ U U U (A. M.)

galop, dans rapid în măsură* de 2/4, ca și polca*, dar mai repede ca aceasta. Marea vogă a **g.** a fost între 1825 și 1875. Este alcătuit din 4, 8 sau 16 măsuri* și se bazează pe următoarea schemă :



Urmează de obicei unui cadril*. A fost preluat în muzica de fanfară **(6),** în balet* și în operetă*. **G.** au compus E. Waldteufel, J. Strauss — Fiul, J. Lanner, Fr. Liszt, J. Raff, J. Offenbach. (G. F.)

galoubet (cuv. fr. /galube/; germ. *Schwegel;* engl. *pipe),* mic flaut drept cu 3 orificii, utilizat în Provence, Franța. Instrumentistul îl acționează cu mîna stîngă, bătînd simultan cu dreapta o tobă mică. Sin. *flûtet.* (W. D.)

gamă (< gr. *gamma*), în general, succesiune treptată de sunete* sau de intervale* a cărei structură constituie baza unui sistem muzical. ■ După unele tratate de teorie, **g.** se definește restrictiv numai ca o „imagine" săracă, „pe hîrtie", a unei realități muzicale infinit mai bogate, mai nuanțate, comportînd formații ca tonalitate **(1—2),** mod*, sistem **(II)** etc. (de unde și denumirea sin. de *scară**). Grafismul **g.** nu este incompatibil totuși cu intervalica amintitelor structuri, cu tonurile de referință (tonică*, *finalis**; dominantă*, *repercussa**, *confinalis** etc.) din cadrul acestora, tonuri ce determină liniile de forță, funcțiile* armonice sau melodice. Departe de a constitui doar un mijloc mnemotehnic de însușire a intervalelor și de fixare a intonației **(I, 1)** prin solfegiere*, **g.** este un mijloc eficace de legare a grafiei (prin diferite sisteme de notație*) cu realitatea sonoră. ■ Caracteristică oricărei exprimări muzicale culte sau pop., structura **g.** a fost modelată în funcție de exigențele proprii ale diferitelor tradiții etnice specifice și de asemenea a cunoscut, în interiorul unei arii culturale omogene, modificări profunde în cursul istoriei. Astfel, oricare **g.** existentă trebuie considerată ca stadiul actual al unei îndelungate evoluții, reflectînd în același timp stadiul *actual* al evoluției sistemului muzical din care derivă și pe care îl reprezintă. Preferința pentru o anumită structură sonoră (intervalică) este legată de concepții estetice specifice diferitelor grupuri umane și de aceea numărul și tipurile gamelor este nelimitat. ■ Actualul sistem muzical occidental se bazează pe două tipuri de **g.,** îmbrățișînd, în sens ascendent sau descendent, întinderea unei octave* : **g.** *diatonică** (7 sunete) și **g.** *cromatică** (12 sunete). **G.** diatonică cuprinde 5 tonuri* și 2 semitonuri*, despărțite prin două sau trei tonuri. Poziția semitonurilor pe treptele **g.** diatonice determină modul acesteia, care poate fi major* (terță mare* pe treapta I) și minor* (terță mică* pe aceeași treaptă). Aceste moduri, modificate prin alterații suitoare sau coborîtoare ale unor trepte, dau naștere la alte formații modale (melodică, armonică etc.). **G.** formată pe tonica *do* este **g.** tip a tonalității* moderne. **G.** cromatică este formată din succesiunea ascendentă sau descendentă a 12 semitonuri diatonice și cromatice cuprinse în octavă. În sistemul egal temperat* toate semitonurile **g.** cromatice sînt egale, astfel că pe oricare din cele 12 sunete se poate forma orice tip de **g.** (principiul transpunerii* tonale). ■ Prezintă interes unele **g.** dintre multele tipuri existente, în afara celor citate. **G.** *hexatonică** sau **g.** *prin tonuri* (întregi) este formată din șase sunete aflate consecutiv la interval de ton întreg și a fost utilizată de unii compozitori (Glinka, Debussy, Puccini, ș.a.). **G.** *pentatonică** (cinci sunete în octavă) poate fi *anhemitonică* (fără semitonuri), constituită din tonuri întregi și două terțe* mici nealăturate (ex. : *do-re-mi-sol-la-do)* sau *hemitonică* (cu semitonuri), constituită din intervale alternate de semiton, ton și terță mare (ex.: *la-si-do-mi-fa-la).* Este mai puțin folosită decît **g.** pentatonică anhemitonică, aceasta din urmă întîlnită în muzica multor popoare de pe glob și a unor compozitori. ■ Sistemul fundamental al muzicii chineze este alcătuit din **g.** *pentatonică anhemitonică* (preferată în S.) și din **g.** *heptatonică* (preferată în N); ele coexistă de circa 30 de sec. Scara sonoră japoneză este formată teoretic din 12 trepte egale în octavă, din care sînt întrebuințate în practică cinci, după vechiul model chinez, însă cu structura hemitonică *(do-re-mi bemol-sol-la bemol-do).* Pentru noi ea sună min., pe cînd cea chineză, maj. Sistemul muzical indian se bazează din cele mai vechi timpuri pe diviziunea teoretică a octavei în 22 de *sruti,* intervale ceva mai mari decît sfertul nostru de ton. **G.** clasică indiană se compune din șapte note *(sa-ra-ga-ma-pa-da-ni)* și este de două tipuri, după numărul de sruti din care sînt formate intervalele consecutive. În sistemul muzical al arabilor octava este divizată în 17 trepte, cu intervale deci ceva mai mari decît o treime de ton. Din aceste intervale s-au constituit 12 **g.** principale heptatonice și alte 24 secundare (derivate). Aceleași **g.** au fost preluate de persani. ■ (ist.). **G.** diatonică are o vechime imemorială și se poate spune că este un sistem universal. Nu numai că nu s-a putut stabili, cît de aproximativ, perioada și regiunea în care s-a născut, dar nici nu s-a putut găsi o explicație acustică sau estetică a structurii ei (de ce cinci tonuri + două semitonuri în octavă și nu altfel ?). Cele mai vechi informații privind **g.,** greu de separat de legende, provin din China : acum peste 46 de sec., împăratul Huang-ti ar

fi stabilit o octavă alcătuită din 12 sunete *(liu*)*, din care s-au ales cele cinci cu care s-a format o g. pentatonică anhemitonică de tipul *do-re-mi-sol-la-do*. Peste c. 16 sec. avea să i se alăture o g. heptatonică, inițial de proveniență mongolă. În Europa, școala pitagorică (sec. 6 î.e.n.) a dat formă teoretică unor sisteme modale diatonice practicate anterior cu un număr neprecizabil de sec. și a descoperit procedeul de construcție a scării diatonice din cvinte ascendente *(fa-do-sol-re-la-mi-si* — v. cercul cvintelor), care duce în final la o g. netemperată având în octavă șapte sunete (inițial cinci). Cele opt moduri (I, 1) ale antic. cline au fost preluate de cîntul catolic și, modificate în unele caracteristici de teoreticieni ev. med. au ajuns la un moment dat la un număr de 12 (Glareanus, 1547), prin adăugarea a încă patru altele practicate în muzica profană. Printr-un îndelungat proces de contopire a modurilor **(I, 3)** medievale, din acestea au rezultat cele două moduri **(II)** de bază ale g. diatonice naturale* : *do maj.*, corespunzînd cu ionicul *do* al lui Glareanus, și *la min.*, corespunzînd cu eolicul *la*. Aceste două moduri s-au impus definitiv în practica muzicală din a doua jumătate a sec. 17, paralel cu dezvoltarea sistemului tonalității **(1)** moderne, consolidat definitiv prin introducerea temperării egale, la începtul sec. 18. Prin aceasta, g. diatonică și cea cromatică au putut fi transpuse pe orice tonică din octavă. În acest sistem a fost compusă muzica în ultimul sfert de milen. Utilizarea relativ rară în sec. nostru a g. bazate pe microintervale* nu permite deocamdată să se poată vorbi despre o adevărată lărgire sistematică a sistemului tonal clasic.

Bibliogr.: Riemann, H., *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig, 1878; Dufourcq, N. (coord.), *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946; Magni-Dufflocq., E., *Storia della musica* (2 vol.), Milano, 1933; Cuclin, D., *Tratat elementar de muzică*, Buc., 1946; Paceag, L. și Brîncuși, P., *Noțiuni elementare de teorie a muzicii*, Buc., 1961; Iușceanu, V., *Moduri și game*, Buc., 1960; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962. (D. U.)

gamba (it.) **1.** Expr. abrev. pentru *viola da gamba**. **2.** Denumirea generală a registrelor **(II)** orgii*, cu tuburi labiale deschise, care poartă numele instr. cu arcuș *(violino, viola, violoncello, violone* etc.) și imită sunetele acestora. (W. D.)

Gambe (cuv. germ.) v. **viola da gamba.**

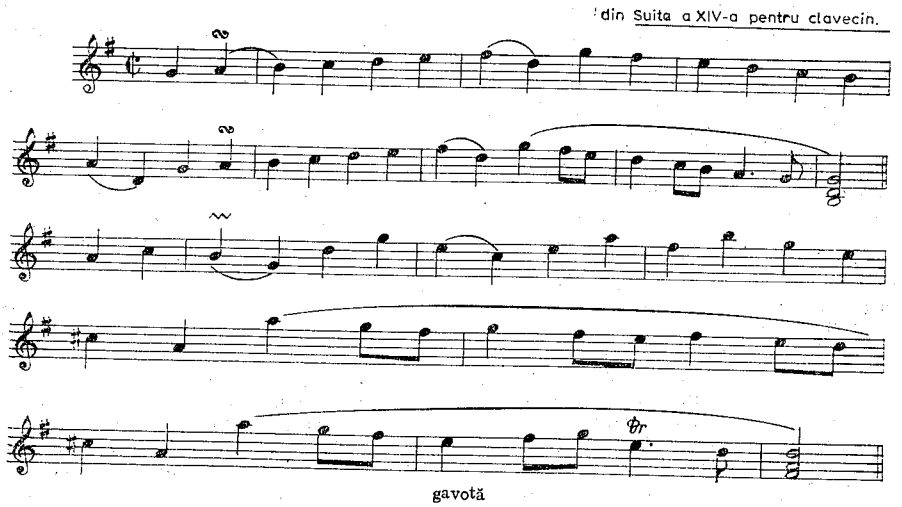
gamelan, orchestră din Iava și Bali formată din diferite instrumente specifice orientului. Formația* participă (cu repertoriu adecvat) la ceremonii religioase, acompaniază dansatorii sau cîntăreții, susține fondul muzical în teatrul tradițional. Partea cea mai mare a orch. o compun gongurile* de diferite mărimi, care pot fi suspendate *(gong-agong, kempul)* sau așezate orizontal pe anumiți suporți *(kenong, ketuk, kempyang)* la care se alătură xilofonul* *(gambang kayu)*, flautele *(suling, chelempung)* nelipsind și instr. cu coarde *(rebab)* etc. În practica de cîntare *rebabul* conduce melodia, celelalte avînd rolul de a susține ritmul sau de a întreține „atmosfera" (L. B.)

gamma, numele celei de-a treia litere a alfabetului grecesc, utilizată în semiografia muzicală a evului mediu, în forma ei majusculă (Γ), ca notație pentru desemnarea celui mai grav dintre sunetele* teoretic considerate (actualul *sol** de pe linia întîi în cheia* *fa)*. În nomenclatura atribuită lui Odon de Cluny (sec. 10), pentru succesiunea sunetelor din prima octavă* se foloseau, de la grav spre acut, literele latine majuscule *A * . . .G* (la . . . . sol)*. Cum pentru sunetul suplimentar de sub *A* (anticul *proslambanomenos* — v. systema teleion) litera *G* nu mai era disponibilă, aceasta a fost tradusă în gr., de unde notația Γ și denumirea de *gamă**. Această literă, deschizînd seria sunetelor utilizate, a dat nume întregii scări. În sistemul de notație al lui Guido d'Arezzo (sec. 11), sunetul Γ se numea *gamma ut*. A fost și semn de cheie* înaintea apariției cheii *sol* (v. g. **(3)**). V. *notație* **(III)**, *solmizare.*

Bibliogr.: Riemann, H., *Katechismus des Musikgeschichte*, Leipzig 1888—1889; Magni-Dufflocq, E., *Tesi de storia della musica*, Milano, 1935; Dufourcq, N. (coord.), *La musique des origines à nos ours*, Paris, 1946; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962. (D. U.)

gavotă (< fr. *gavotte*, din *gavot* „locuitor din ținutul Gap, Dauphiné, Franța"), dans* în mișcare moderată, măsura 2/2 și formă binară* (cu repetarea fiecărei secțiuni). Frazele* încep cu o anacruză* caracteristică de două pătrimi* și se încheie, de regulă, la mijlocul măsurii printr-o doime*. În ce privește coregrafia, se aseamănă cu *branle** și *gagliarda**. Originară din folc. fr., g. pătrunde la curte către sfîrșitul sec. 16 și cunoaște o mare vogă în cel următor. Lully o introduce în operă*, exemplul său fiind urmat, printre alții, de Rameau, Händel, Gluck, Grétry, iar, mai recent, Puccini *(Tosca)*. În muzica instr., e introdusă, probabil, de Le Bègue. Apare în culegerile de dansuri pentru clavecin*, în concertele grossi* și sonate* dar mai ales în suite*, fără a face totuși parte din dansurile obligatorii ale acestui gen. Se întîlnește sub formă de rondo* *(gavotte en rondeau)* sau ca g. cu variațiuni* (Rameau, *Suita a IV-a pentru clavecin)* dar cel mai adesea e urmată de o a doua g. (care poate împrumuta caracterul musettei*). Dintre autorii de g. instr. îi citățm pe d'Anglebert, Louis și François Couperin, Rameau, Corelli, Vivaldi, Padre Martini, Purcell, Händel, Pachelbel, J. K. F. Fischer, J. S. Bach; între contemporanii care au cultivat g. se numără : Prokofiev, Auric. (A. M.)

gădulkă, instrument cu trei-patru coarde (dublate de 9—10 coarde simpatice*) și cu arcuș, răspîndită la bulgari. Poziția instr. în timpul cîntatului este verticală. Pe două din corzi se



gavotă

execută melodia (în flajeolete **(1)**), iar una servește ca burdon **(II, 2)**. Corzile de rezonanță întăresc sonoritatea. (L. B.)

Gebrauchsmusik (cuv. germ., /Grebrauçmuzik/ „muzică pentru trebuințe" — trad. G. Breazul), termen întrebuințat pentru prima oară de Hindemith, după 1920, pentru a desemna o muzică scrisă pentru a putea fi executată de amatori* (sau de copii). **G.** e o muzică fără dificultăți tehnice, cu un efectiv instr. prevăzut astfel încît să poată fi modificat după posibilitățile grupului de executanți sau după ocaziile în care este folosită. Stilistic, **G.** este clasicizantă, uneori parodistică, și e subordonată în general unui text. Este considerată ca o reacție la exacerbarea individualismului în cadrul anumitor curente (neoromantism, expresionism*). În afară de Hindemith, au adoptat ideea de **G.**: Weil, Orff, Milhaud, Copland. În Germania, fenomenul a degenerat apoi în *Jugendmusik*, mergîndu-se pînă la aplicarea principiilor **G.** în execuția muzicii vechi, de la Schütz la Bach.

gen (< lat. *genus* „neam, rasă, fel, mod") **1.** Clasă de fenomene muzicale reunite prin consensul datelor lor de structură și finalitate estetică. **1.** Raportare a unui grup de creații la scopurile comunicării mesajului, în funcție de mijloacele utilizate (vocale — deci pe baza unui text literar — sau numai pur instr.) precum și în funcție de modul de execuție muzicală. Se disting astfel: **g.** *operei** (numit, sub influența terminologiei fr. și **g.** *liric*), **g.** *simfonic**, **g.** *muzicii de cameră**, **g.** *muzicii corale* (v. cor.), **g.** *muzicii ușoare** etc. În această accepție, **g.** este similar cu un anume *domeniu* al artei muzicale. Muzica sec. 20 cunoaște o constantă apropiere între aceste **g.**, o ștergere a granițelor dintre ele, unele lucrări aparținînd în egală măsură simfonicului și cameralului, operei și cantatei*, simfonicului și jazzului* etc. **2.** Modalitatea de structurare a unei compoziții pe baza unei forme* statutate în decursul evoluției sale și ajunsă la deplina cristalizare într-o epocă istorică determinată. Se disting: **g.** monopartite: motetul*, madrigalul* ricercarul*, fuga*, rondoul*, tema* cu variațiuni, uvertură*, passacaglia*, liedul* etc., ca și **g.** pluripartite (ciclice*): suita*, sonata*, concertul **(2)** (cu mai mulți soliști* = *concerto grosso** și cu un singur solist). În funcție de factură, teoria clasică a formelor a apelat la diviziunea **g.** în *polifone** și *omofone**. Primele fac parte, în general, din categoria monopartitelor, în timp ce pluripartitele se identifică, principial, cu omofonele. Între **g.** omofone pluripartite, care au dominat epoca clasicismului*, acela al sonatei este cu deosebire important, deoarece schema sa fundamentală — proprie primei părți și finalului* — și-a pus amprenta și asupra altor **g.**, precum concertul sau uvertura*; în cuprinsul său, sonata și-a apropriat ca forme ale părților interioare, **g.** monopartite, în special liedul, dar și variația, iar în final, rondo-ul, dar și passacaglia sau/și fuga. În funcție de ansamblul instr. cărora le sînt destinate, sonata poate da naștere unor (sub-)genuri: duo* instr., trio **(2)**, cvartet **(2)** cvintet **(2)**, sextet **(2)** septet **(2)**, octet **(2)**, nonet **(2)**, dixtuor **(2)**, simf. de cameră; simfonia* însăși deși (sub-) **g.** independent, este, din punct de vedere structural o sonată. Desigur, anumite particularități compoziționale, precum specificul temelor*, amploarea desvoltărilor*, în general, suprafețele mari pe care se derulează discursul acordat nu unui singur executant ci unui (mare) ansamblu, justifică aspirația spre gen independent a cvartetului sau a simf. Piesele de caracter* — numite, semnificativ și piese de **g.** — sînt lucrări instr. monopartite, transfigurînd dansuri* pop. sau

avînd o tentă programatică*; pot fi reunite într-o suită (ex. *Kreisleriana* sau *Carnavalul* de Schumann) sau într-un ciclu (ex. *Preludiile* sau *Studiile* de Chopin). Echilibrul dintre **g.** și formă devine instabil cu timpul. Astfel sonata romantică (ex. la Liszt) tinde spre poemul* monopartit iar la moderni (ex. la Boulez) nu numai că nu are nici o legătură cu forma, dar, prin organizarea ei serială*, se opune chiar principiului tonal* al acesteia; la rîndul ei, simfonia, ca lucrare pur instr., poate avea doar o legătură etimologică (it. sonare = „a executa instr.") cu termenul originar (ex. *Simfonii pentru 15 instr. soliste* de Șt. Niculescu). **3.** În folclor, **g.** are accepțiuni apropiate definiției **g.** (**2**). El se constituie (în folc. muzical românesc) în virtutea a trei criterii: *literar* (ex. epic = balada (**IV**); cîntec bătrînesc; liric = cîntec (**I, 1**); doină*); *funcțional*: **g.** ocazionale sau rituale (ex. colinda*, bradul*, cununa*) și neocazionale (ex. cîntecul, doina, cîntecele de copii); *muzical*: **g.** improvizatorice* (ex. doina, bocetul), **g.** cu formă fixă (cîntecul propriu-zis, cel ritual). Echiv. it.: *genere;* fr. *genre;* germ. *Gattung;* engl. *class.* **II.** (< gr. γένος *genos*). În teoria muzicii antice grecești*, dispunerea sunetelor din interiorul tetracordului*, din care rezultă cele trei **g.**: diatonic*, cromatic* și enarmonic (**1**), (**g.** octavei se obține prin „scările transpozitorii" — *tonoi** sau *topoi*). Accepția aceasta a **g.** a fost preluată și de muzica biz. (v.ch.). În teoria medievală occid., pînă în sec. 17, în chiar procesul afirmării tonalității (**1**) major*-minore*, scările admise în procesul transpoziției* erau considerate **g.** (lat. *genera*) în timp ce modurile de *do* (ionic) și *la* (eolic) erau considerate *speciae*. Echiv. germ. *Tongeschlecht*; **g.** *de octavă* (v. mod. **(I, 3)**.

Bibliogr.: Eggebrecht, H. H., *Studien zur musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, 1955; Degen, H., *Handbuch der Formenlehre*, Regensburg, 1957; Wiora, W, *Historische und systematische Betrachtung der Gattungen*, în: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965*, Leipzig, 1966; Stockhausen, H. H., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* (Schriften I), Köln, 1963; Boehmer, K., *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Darmstadt, 1967; Vogel, M., *Zur Entstehung der Kirchentonarten*, în: Mf., XXI, 2/1968; Bughici, D., *Suita și sonata*, Buc., 1965; Berger, W., *Ghid pentru muzica instr. de cameră*, Buc., 1965; Firca, Gh., *Permanențe și înnoiri în muzica de cameră contemporană românească*, în: *Muzica*, Buc., nr. 11/1973 (G. F.)

Generalbass (cuv. germ. „bas general") v. **bas continuu.**

Generalpause (cuv. germ. /generalpauze/ „pauză generală"), (într-o lucrare pentru orchestră*) întreruperea bruscă, neașteptată, a discursului muzical, printr-o pauză* mai lungă la toate instrumentele. Se notează cu abrev. *G. P.* sau, după sistemul mai vechi, cu *coroană**.

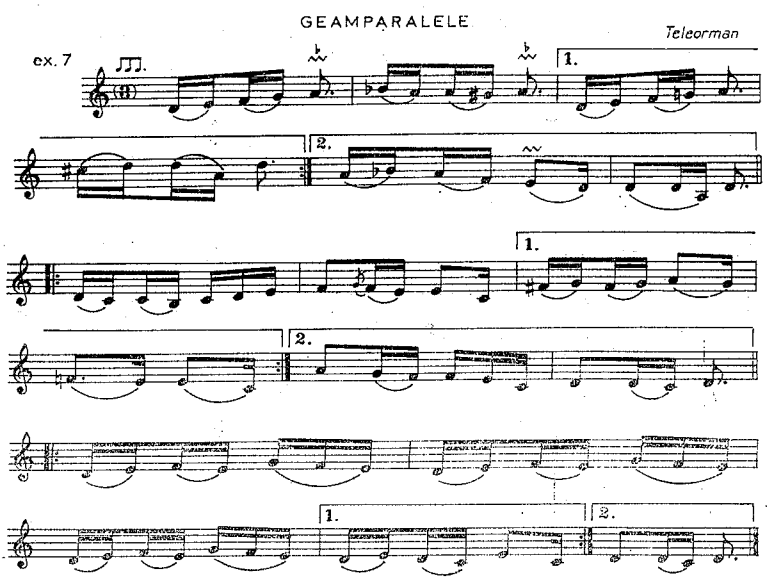
generator, aparat care produce impulsuri electrice avînd diferite aplicații muzicale. **G.** intră în componența studiourilor electronice de prelucrare a muzicii. **G.** pot fi de mai multe tipuri: **g.** *de frecvență, sinusgeneratoare,* **g.** *cu vibrații,* **g.** *de impulsuri sau zgomote.* V. *electronică, muzică.* (M. M.)

ges, *sol** *bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

geses, *sol** *dublu bemol**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

ghitară v. **chitară.**

giamparalele, joc* popular românesc, cu multiple variante și denumiri (giambaralele,



mărânghile, zlata etc.), răspîndit în Cîmpia Dunării și Dobrogea. Are forme de desfășurare variate (cerc de mînă, în linie, perechi, solistic etc.) ca și multiple prize (lanț de brațe, de o mînă, de ambele mîini etc.). Melodii în ritm aksak (v. sistem **(II, 6)**) de trei timpi, cu ultimul alungit, încadrate în două fraze* pătrate — înrudite sau nu — mai rar din mai multe fraze. Elementul esențial al unității variantelor este ritmul asimetric, care își găsește expresia coregrafică în diferite forme cinetice (mers în stil de horă, mers pe diferite direcții, învîrtiri, bătăi, balansuri, flexiuni adînci etc.). (C. C.; E. C.)

gigă (< engl. *jig;* lat. *jocus;* it. *giga;* fr. *gigue* — în fr. veche *giguer* „a dansa") **1.** Dans* rapid în măsură 6/8 sau, mai rar, 6/4, practicat la curtea engl. încă din sec. 16, apoi la cea fr. (sec. 17) fiind utilizată și în operă* (începînd cu Lully). Totodată, pătrunde în muzica instr. devenind unul din principalele dansuri ale suitei* preclasice (situat, de obicei, la sfîrșit). Răspîndită în toată Europa, **g.** cunoaște două variante mai importante : tipul fr. (ritm punctat, salturi intervalice mari, formă binară* și scriitură polif.) e cel mai frecvent și a fost cultivat, pe lîngă compozitorii fr. (Lully, Destouches, Rameau, Chambonnières), și de Froberger, Händel și Bach (ex. 1); tipul it. (tempo foarte rapid, figurații* numeroase, stil armonic) se întîlnește la compozitorii it. (Vitali, Corelli, Zipoli) dar și la Bach, Froberger, etc. (ex. 2). (A. M.) **2.** Instrumente cu coarde și cu arcuș, cunoscute sub această denumire deja în sec. 13, al căror spate era bombat, în contrast cu cel plat al fidulei*. (W. D.)

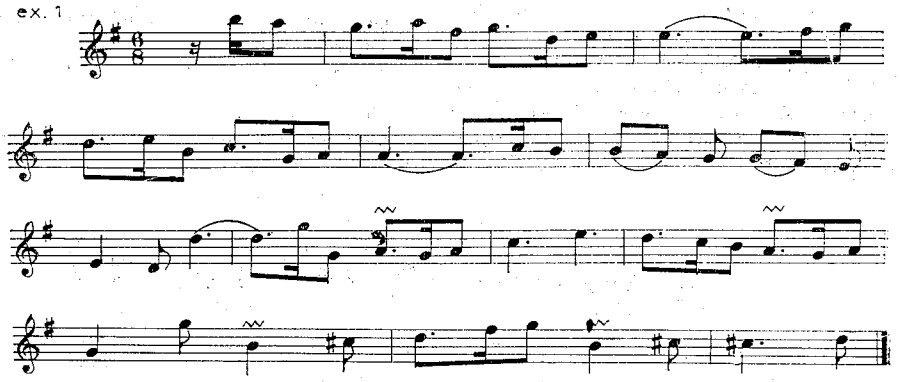
gigue (cuv. fr.) v. **gigă.**

gimnopedie (< gr. *gymnos* „gol" și *pais — paides* „copil") **1.** Serbări anuale celebrate la Sparta în cinstea zeului Apollo și care cuprindeau dansuri executate de bărbați și copii goi. **2.** „Trei gimnopedii", titlul lucrării pentru pian a lui Satie, compusă în 1888. (R. G.)

giocoso (cuv. it. „glumeț, jucăuș"), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă piesei muzicale un caracter glumeț, de humor. Apare adesea în complementarea unui termen de mișcare (ex.: *allegretto** **g.**).

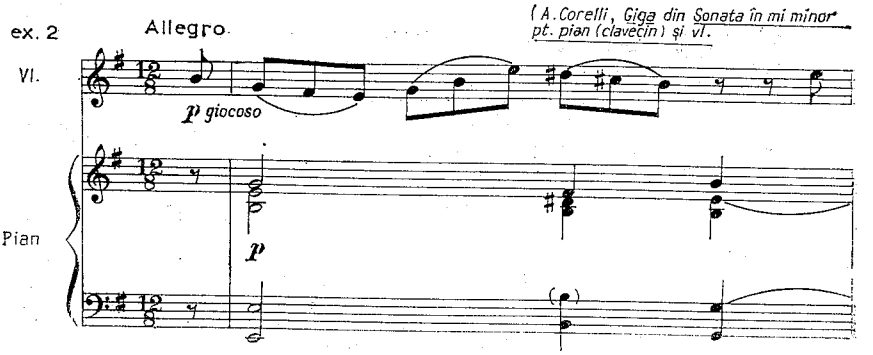
Giraffenklavier (cuv. germ. /dʒirafenklavir/), denumirea unui tip de pian*, construit în sec. 18—19, a cărui cutie de rezonanță* și coarde aveau o așezare verticală pentru a ocupa un loc mai mic. Fața instr. era în general bogat decorată. În sec. 20, pianina* i-a luat locul. (W. D.)

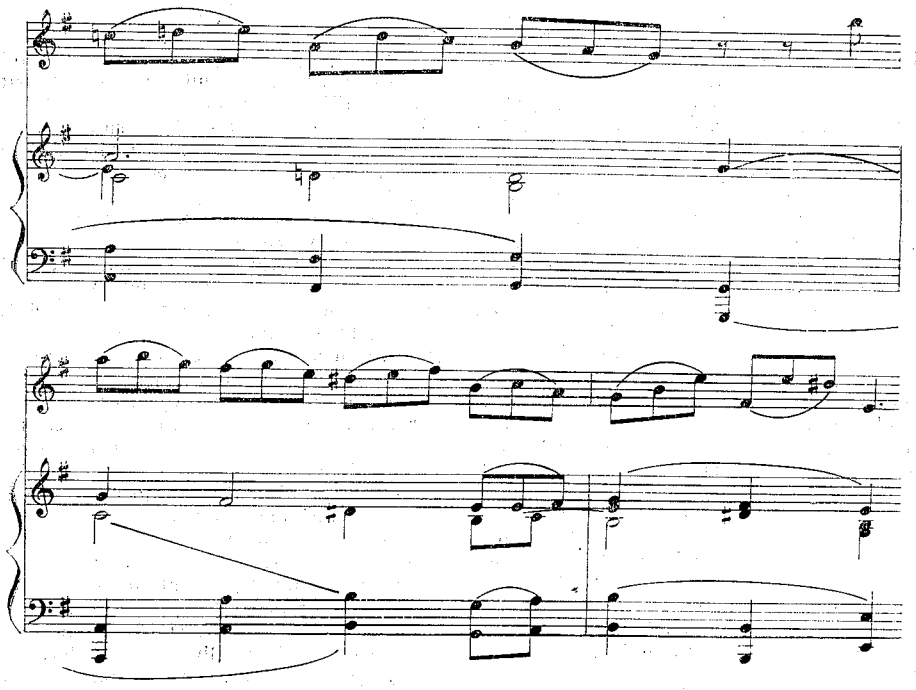
ex. 1



(J. Ph. Rameau, Gigă (I) din opera Zoroastru)

ex. 2





gigă (1)

gis, *sol* diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

gisis, *sol* dublu diez**, în terminologia muzicală anglo-germanică.

Gitarre (cuv. germ.) v. **chitară (II, 1)**.

giusto (cuv. it. „just, exact, precis"), indicație de tempo **(2)** ce definește o mișcare exactă, fără excese sau fluctuații. Apare adesea lîngă un alt termen de mișcare (ex.: *allegro** **g.**). *Tempo* **g.** se utilizează ca indicație de revenire la mișcarea exactă în urma unui pasaj executat în *tempo rubato**.

glas (< sl. глас) **1.** (arhaic) voce **(1)**. **2.** *eh**.

Glasharmonika v. **armonică (2)**.

glissando (cuv. it. „alunecînd"; sin.: *glissato, glissicato, glissicando*), trecere de la un sunet la altul prin alunecarea unui deget peste toate sunetele intermediare. La majoritatea instr. cu coarde și arcuș, **g.** se realizează prin lunecarea degetului arătător, de obicei peste o singură coardă. La pian* și la alte instr. cu claviatură, **g.** se redă prin trecerea rapidă a unghiei de la degetul mare sau de la al treilea deget, peste clapele albe; aceeași tehnică este valabilă și pentru clapele negre ale instr. Mult mai dificil este **g.** în terțe*, sexte* sau octave* paralele, realizat printr-o mișcare lunecătoare a mîinii, cu două degete ținute rigid. (Mozart folosește **g.** în sexte paralele în cadența *Variațiunilor pentru pian în Do*, K. V. 264; deasemenea, Beethoven utilizează **g.** în octave paralele în ultima parte a Sonatei „Waldstein"). La harpă*, **g.** se obține prin plimbarea în sus și în jos a degetelor de la o mînă sau de la ambele mîini, peste corzi. La trombon* **g.** se realizează cu ușurință prin acționarea culisei*. Există și un **g.** vocal, echivalent cu *portamento**. La alte instr. de suflat (fl., cl, corni, trp.), **g.** se obține pe porțiuni restrînse prin anumite artificii. La xilofon* și vibrafon* un **g.** specific constă din plimbarea ciocănelelor peste lamele instr. **G.** se notează abrev. cu *gliss.* deasupra notei* de la care se pornește și cu o linie oblică spiralată, între sunetul inițial și cel final. **G.** se poate realiza ascendent sau descendent. Numărul sunetelor ce trebuie glisate este uneori indicat deasupra portativului* (D. P.)

Glockenspiel (cuv. germ.) v. **joc de clopoței**.

Gloria (cuv. lat. „slavă"), parte a misei*, de obicei partea a II-a. Numele l-a luat de la primul vers al slujbei religioase din bis. romano-cat. cîntat de celebrant; *Gloria in excelsis deo*, din care reiese și caracterul de proslăvire al muzicii. Este exclusă din misa pentru morți (requiem*). Cu alt text *(Gloria patri et filio)* este anexată psalmilor*, care se cîntă în timpul anului, cu excepția unor sărbători. **G.** are o formă muzicală liberă și structură polif. (I. S.)

glosa (cuv. sp., < lat. *glossa* „explicație, comentariu, interpretare") **1.** în arta poetică a însemnat inițial „parafrază", apoi termenul a fost aplicat unei creații poetice ale cărei strofe

reiau fiecare, în final, un text determinat, ca pe un fel de refren, sau se sfîrșesc fiecare cu unul din versurile — expuse succesiv — ale unui poem dat. **G.** este frecvent întîlnită în teatrul clasic sp. **2.** În muzică a fost dezvoltat sensul de „parafrază"*; **g.** era fie o compoziție similară cu *tiento** (sau ricercarul*), la vihueliștii și organiștii sp. din sec. 16, fie se referea la ornamentarea unei piese muzicale plurivocale și la dezvoltarea instr. a acesteia, fie însemna doar variație **(1-2)** (ex. în vechile cărți spaniole de vihuela* și orgă*, la Diego Ortiz, Venegas de Henestrosa, Antonio de Cabezon — autor al unor cunoscute *Glosas sobre el canto del caballero*).

goarnă v. **corno signale.**

goliardici, canti ~ (cuv. it. „cîntece de goliarzi"; engl. *goliard songs*, germ. *Studentenlieder*), cîntece create și vehiculate de „goliarzi" sau „vaganți" (studenți, clerici peregrini) cu o însemnată pondere în viața muzicală din Franța, Anglia, Germania, în sec. 10—13. Textele acestor piese au subiecte variate (epicureice, satirice, anticlericale), versificate în lb. lat. medievală, iar muzica lor, creată în spiritul melodiilor pop. din V Europei, este fie monodică*, fie polifonică, elaborată în maniera *conductus**-urilor sau a motetelor*. Cea mai importantă culegere de **g.** este *Carmina burana**, conservată la mînăstirea Benediktbeuern din Germania. (C. A. B.)

gong, instrument de percuție idiofon, de origine asiatică; cunoscut mai ales sub forma **g.** chinezesc; it. *gongo chinese*; engl. *chinese gong*; fr. — *gong chinois*; germ. *chinesischer Gong*. În orch. simf. a fost introdus de Saint-Säens, în opera *Prințesa tînără* (1835). Se utilizează 12 gonguri de mărimi diferite (20—60 cm ∅). **G.** *chinezesc*, ca structură și formă, se aseamănă cu *tam-tam**-ul, marginea sa fiind însă mai lată și mai îndoită spre interior. **G.** *javanez* (it. *gong javanese*; engl. *gong*; fr. *gong à mamellon*; germ. *Buckelgong, Gong mit Kuppe*), se deosebește de **g.** *chinezesc*, avînd forma unei cratițe complet închisă, cu un centru bombat (mamelonat). Are sunetul mai închis decît al gongului chinezesc. Există **g.** de dimensiuni diferite (40—60 cm ∅).

gopak, dans popular ucrainian în măsură* de 2/4. Denumirea dansului provine de la interjecția „gop" („hop") strigată în timpul jocului. Inițial dans bărbătesc, apoi mixt, cunoaște versiuni solistice, de perechi și de grup. A fost larg utilizat în creațiile lor de Mussorgski, Ceaikovski, Ștogarenko ș.a. (G. F.)

gorgia (gorga; gorgheggio) (cuv. it.), termen generic pentru ornamentația* de virtuozitate* improvizată*, la modă în arta vocală a sec. 17—18 (succesiune rapidă de sunete, în scări, arpegii* etc.). Termen ieșit astăzi din uz. Sin.: *ruladă**; *coloratură**. V.: *bel-canto*; *ornamenti*. (E. Z.)

gospel song (cuv. engl.) v. **negro spirituals.**

gourd (cuv. engl.) v. **guiro.**

govia 1. Mireasă, în Oltenia și Banat. **2.** Obicei de primăvară în sudul Munteniei, cu caracter prenuptial, organizat de flăcăi. O căruță, frumos împodobită cu verdeață, trece din casă în casă, adunînd diferite obiecte lucrate de fete în timpul iernii. Mergînd la locul unde se face jocul*, conducătorul grupului de flăcăi strigă obiectele pe rînd pentru a fi recunoscute. În acest fel se face cunoscută îndeminarea, hărnicia și talentul fetelor din sat. Obiectele sînt „răscumpărate" de flăcăi la jocul care se desfășoară în continuare (C. C.)

G. P. v. **Generalpause.**

grader Zink (cuv. germ.) v. **cornet.**

gradual (graduale) (< lat. *gradus*, „treaptă") **1.** Cînt gregorian* în liturghia romano-catolică. Se cîntă între epistolă și evanghelie. De tip responsorial* (expr. eliptică de la lat. *responsorium graduale*), **g.** alternează refrenul* cîntat de *schola** (cantori*) și versul psalmilor* cîntat de oficiant; versul a devenit cu timpul tot mai melismatic*. **2.** Numele unei cărți bis. ce conține cîntările utilizate în celebrarea misei* în bis. romano-catolică. (I. S.)

grafism v. **aleatorică, muzică.**

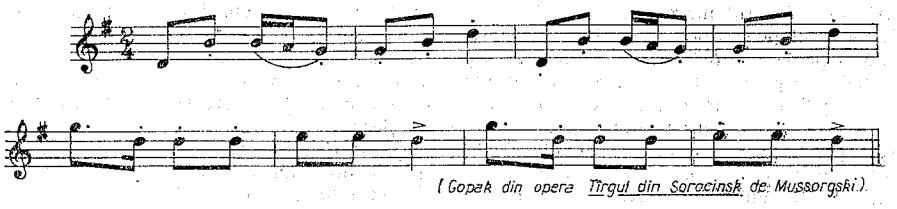
gramatică muzicală /psaltică/ v. **papadichie (1); propedie.**

granadiana v. **fandango.**

grand choeur (loc. fr. „corul mare") v. **plein jeu.**

grand orgue (cuv. fr. /grã org/), denumire pentru orga* principală (și concertantă), în cadrul unei orgi mari de tip francez, spre deosebire de *orgue de choeur* („orgă de cor"). (As. P.)

grave (cuv. it. „grav, greu, serios") **1.** Indicație de tempo **(2)** și de expresie ce desemnează o mișcare lentă, avînd un caracter grav, solemn. **2.** Introducere, avînd această mișcare, în suita*, sonata* sau aria* preclasică precum și în forma de uvertură* fr.



(Gopak din opera Tîrgul din Soracinsk de Mussorgski.)

gravicembalo v. **clavecin.**

grazioso (cuv. it. „gratsiozo/ „graţios"), indicaţie de expresie conform căreia interpretul conferă uşurinţă şi graţie piesei sau fragmentului muzical astfel notat. Se întîlneşte şi în completarea unor termeni de mişcare (ex.: *allegretto* **g.**).

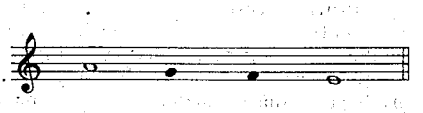
greacă, muzică ~. Dintre toate culturile muzicale ale antichităţii, cea gr. este neîndoios cea mai apropiată de noi, avînd cea mai mare influenţă în determinarea gîndirii noastre muzicale. Urmărind aspectele legate de **g.**, de ceea ce s-a salvat din această muzică majoră a antic., se impune în prealabil o delimitare a cadrului ei istoric general, format de cele mai vechi culturi orient., care, în urma unui proces de asimilare şi de sintetizare originală, au contribuit neîndoios la naşterea **g.** În cîmpia dintre Tigru şi Eufrat se crede că se află leagănul celei mai vechi civilizaţii omeneşti. Dincolo de ea se ridică uriaşa cultură chineză, iar în centrul Asiei cultura indiană. Dar culturile ce se strîng ca un cerc din ce în ce mai îngust în jurul culturii gr., începînd aproximativ cu mil. 4 î.e.n., sînt cea babiloniană, cea egipteană, cea siriană şi cea palestiniană. Dar ceea ce este extrem de important de remarcat în legătură cu culturile antice ale răsăritului apropiat este faptul că în condiţiile lor se poate vorbi pentru prima oară de constituirea unui sistem muzical, în forma cea mai rudimentară pe care o cunoaşte istoria muzicii*. Dacă omul comunei primitive leagă cele cîteva sunete descoperite prin instinctul său artistic, evocînd inconştient un sens muzical, în culturile acestea ordinea sunetelor devine conştientă şi totodată implacabilă, fiind pusă în directă legătură atît cu orînduirea socială, cît şi cu cea cosmică. De aici legenda despre originea divină a muzicii la toate popoarele de cultură ale antic. şi strînsa raportare a sunetului cu întîmplările cosmice (aştri, anotimpuri, elemente). Pusă în relaţie directă cu matematica, muzica întruchipează astfel o ştiinţă ezoterică, o preocupare rezervată celor ce răspundeau în stat de ordinea tuturor lucrurilor divine şi profane. Există certitudinea că această ordine a sunetelor se baza pe gama pentatonică* anhemitonică din care se va dezvolta mai tîrziu în cultura gr. gama heptatonică*, de unde şi simbolul cifrei cinci şi şapte, ca o încercare de a pune un principiu inteligibil la baza efemerei, fugarei fluctuaţii senzoriale a sunetului şi pe care încă vechii gr. îl vor considera un „daimonion" ascuns în misterul lumii înconjurătoare. Trebuie să mai amintim că în această fază a muzicii au apărut primele încercări de scriere, cum dovedeşte un document cuneiform, vechi babilonian, de scriere muzicală presupunînd notarea unei piese pentru harpă*. Ştiind astfel de lucruri despre vechile culturi muzicale pre-elenice, nu avem la dispoziţie nici un singur document muzical căruia să-i putem da viaţă cu instr. sau glasul nostru şi aceasta face ca întregul bagaj de date ce s-a descoperit şi se mai descoperă de arheologii muzicali să nu aibă decît o valoare relativă, deoarece scopul istoriei muzicii rămîne în chintesenţă descoperirea documentului muzical viu, a operei de artă muzicală de unde poate începe abia analiza* faptului muzical. ■ Aproximativ pe la sfîrşitul celui de-al doilea mil. î.e.n., desprinşi din marele trup al popoarelor arice, grecii năvălesc asupra teritoriilor din Peninsula Balcanică. Triburile de ionieni şi dorieni, aşezîndu-se în noua lor patrie fac să dispară vechea cultură egeică, atît pe continent cît şi pe insule, unde înfloriseră splendide oraşe ca Mikene, Tiryns şi Knossos. Veniţi în contact cu vechile culturi din jurul Mării Mediterane, grecii năvălitori din N, de pe meleagurile noastre de azi, reuşesc să dezvolte în primul mil. î.e.n., să desfăşoare cea mai vie, cea mai senină, cea mai expresivă cultură din antic., cu cele două mari etape: elenică şi elenistică. Grecii ocupă un teritoriu mult mai mare decît cel al Peninsulei Balcanice. Migraţiunea lor este continuă, datorită acelui proces al coloniilor, al desprinderilor din cetatea mamă, metropola, prin care cuprind cu timpul S întreg al Italiei, ajung pe coastele Franţei şi Spaniei de azi, întemeiază oraşe pe ţărmurile de N ale Africii şi în Asia şi pătrund pînă în regiunile cele mai nordice ale Pontului Euxin, luînd contact direct cu strămoşii noştri geto-daci. Cu Alexandru cel Mare şi generalii diadohi, ajung să realizeze în lumea antică o cosmocraţie, un imperiu mondial, cuprinzînd întregul spaţiu al culturilor ant. din Asia apropiată. Ne interesează, ca oameni de cultură, istoria grecilor în mod deosebit sub toate aspectele realizărilor sale: social, politic, ştiinţific, filozofic, literar, artistic etc. Nu există nici un domeniu al **g.** din care cultura noastră de azi să nu se fi hrănit din plin, preluînd idei, fapte şi sugestii. Trebuie să atragem însă atenţia că nu sîntem stăpîni azi, deşi ştim foarte multe lucruri despre vechii greci, decît pe o parte din această cultură. Mai puţin decît poezia, din care s-au salvat totuşi o bună parte din lirica lui Pindar, din lucrările celor mai mari autori ai tragediilor — Eschil, Sofocle şi Euripide — şi alte lucrări de seamă, ca de pildă epopeile lui Homer, sau poezia lui Hesiod, dîndu-ne posibilitatea studierii unor opere integrale din toate punctele de vedere, din ceea ce a format cîndva **g. n**-au ajuns pe la noi decît doar cîteva fragmente, pentru a căror descifrare a trebuit să treacă două mii de ani; aceste descifrări datează abia din a doua jumătate a veacului trecut. Din ceea ce a rămas din activitatea generală se desprind trei domenii distincte: a. *practic-artistic*, b. *teoretic-ştiinţific* şi c. estetic-filozofic. Izvoarele de informaţii asupra **g.** le constituie în primul rînd scrierile despre muzică ale unor autori gr., ca de pildă Aristoxenos, Plutarh, Ptolemeu, Aristide Quin-

tilian și alții, precum și studiile moderne scrise despre **g.** datorită unor autori ca Fortlage, Bellermann, Gevaert, Riemann, Maurice Emmanuel, Hermann Abert și alții mai recenți. Urmărirea întregii documentări cu privire la **g.** formează o specialitate aparte, o filologie muzicală pe cît de spinoasă pe atît de interesantă.

■ Cu cît pătrundem mai mult în intimitatea acestei culturi, cu atît ne dăm seama de rolul extraordinar ce l-a avut muzica atît în viața particulară cît și în cea publică. Toate manifestările erau însoțite de muzică. Serbările religioase care atrăgeau mulțimea erau adevărate concerte sau reprezentații teatrale. În acest fel au luat naștere arhitectura teatrelor, care uimește și azi prin acustica perfectă, precum și odeoanele **(1)**, adevărate săli de concerte. Un mare rol l-au jucat în dezvoltarea **g.** concursurile din cadrul diferitelor jocuri. De remarcat este caracterul umanist al acestor concursuri, fie sportive, fie artistice, spre deosebire de sîngeroasele jocuri de circ romane. Cele mai vechi și mai celebre dintre ele au fost Carneele Spartane (676), jocurile Pitice din Delfi (582), panateneele în care concursurile muzicale au început da 450. În epoca elenistică, aceste concursuri se răspîndesc peste toate teritoriile locuite de greci. Un aspect deosebit de interesant al **g.** îl prezintă genurile muzicale. Primul din acestea este chitarodia* cu derivatul ei lirodia. Chitarodul de profesiune trebuia să posede o voce de tenor. El apărea în public îmbrăcat cu o haină lungă și purtînd pe cap cunună de lauri. Instr. său este kitara* din Lesbos sau cea asiatică. În principiu, el acompaniază cîntul său ciupind coardele cu degetul și numai cînd execută interludiul instr. se folosește de un plectron*. Repertoriul chitarodic este variat. La început imnuri **(1)** în onoarea zeilor. Nomos* se numește compoziția dezvoltată în genul chitarodiei. Lirodia cultivă forme mai intime : cîntece de dragoste, de pahar, politice și satirice. Al doilea gen important este aulodia*. Aici apar doi interpreți, un cîntăreț și un instrumentist. La concursuri, cîntărețul este singurul care ia premiul. Dar și aulodia și-a avut nomosurile sale. Cu un caracter straniu, contrastant față de luminozitatea nomosurilor chitarodice. Piesa cea mai celebră din repertoriul auletic a fost așa-numitul Nomos Pitic, care descria lupta dintre Apolo și balaur. Se cunoaște și însoțirea a două aulosuri* precum și cea a Kitarei și a aulosului. De o importanță deosebită în cultura gr. este lirica corală, gen a cărui origine merge înapoi pînă în epoca primitivă. În anumite cîntări este prezent din timpuri străvechi, dar capătă forma sa definitivă sub aristocrația doriană în imnodiile lacedemoniene, pe la 666 î.e.n. Cei mai cunoscuți autori ai acestui gen sînt Stesihoros, Ibicos, Simonide, Bachilide și Pindar. Devenită o adevărată instituție panhelenică, poezia corală adoptă o limbă pompoasă cu accente dorice și este acomp. fie de kitară fie de aulos sau chiar de ambele instr. reunite. În cadrul liricii corale se disting imnuri, consacrate zeilor în special, peanul* pentru Apolo și ditirambul* pentru Dionisos, cîntul procesional *(Prosodion)*, cîntecul de doliu *(Trenodia* — v. *treni)*, cîntecul de nuntă *(himeneul)*, cîntecul de masă *(skolion)*, elogiul *(Encomion)*, oda **(1)** triumfală în onoarea cîștigătorilor la concursurile publice — atleți, muzicieni sau proprietari de atelaje *(epinichion)*. Decadența liricii corale este o consecință a declinului spiritului civic care începe pe la începutul sec. 5 și se accentuează în sec. 4 și 3. Un gen izolat se poate considera recitarea cu acomp. *(paracataloghe)*, de diferite versuri. Această formă o vom găsi în ansamblurile complexe ale tragediei și ditirambului. Același principiu părea să domine în cîntecul de marș al soldaților spartani *(embateria)*, executat cu acomp. de aulos. Dar genul cel mai de preț al culturii gr. în care muzica participa din plin este tragedia*.

■ Un interes deosebit îl prezintă în cultura muzicală antică sistemul **(II)** muzical. Acesta poate fi urmărit după izvoarele ce le avem la îndemînă prin mai multe etape de închegare. Este o chestiune a specialiștilor. Cei ce s-au ocupat cu teoria muzicii gr. și-au dat seama în primul rînd că grecii nu concepeau seriile lor de sunete în mod ascendent ci descendent, deci nu în urcare ci în coborîre. Ceea ce numim azi gamă*, se baza pe reunirea unei entități mai mici ce sta la baza acesteia, a tetracordului*. Tetracordul, șirul de patru sunete, avea două sunete fixe și două mobile :

Ex.1

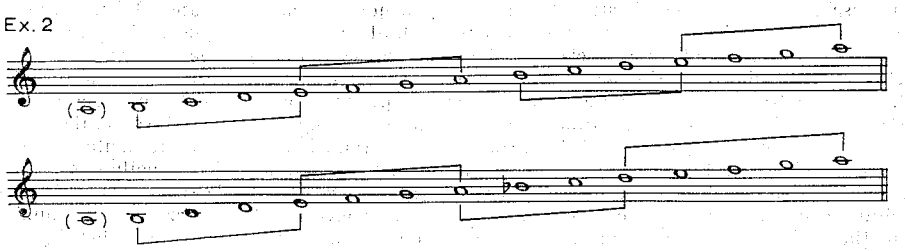


În acest fel tetracordul putea face față unor modificări care îl făceau apt adaptării sale la cele trei genuri **(II)** : diatonic, cromatic și enarmonic. Ordinea diatonică* a sunetelor era cea pe care o numim azi naturală*. Această ordine diatonică stătea la baza **g.**, așa cum va sta la baza celei medievale, și a celei moderne europ. și chiar a muzicii universale. Căci, dacă unele culturi muzicale folosesc sisteme cromatice* în practica lor muzicală, ele nu trebuie socotite decît ca abateri, derivate, de la sistemul general diatonic, pe care ne-am obișnuit să-l concepem în virtutea ordinei naturale a scării muzicale. Mai este încă aici o problemă fără de care nu se poate înțelege științific nici un fel de structură muzicală, aceea a raporturilor matematice dintre sunete și pe care vechii greci se pare că au învățat-o de la vechii egipteni. Se spune că Pitagora, întemeietorul noeticii muzicale, al cunoașterii muzicale pe baza principiului cifrelor, ar fi învățat în Egipet. Această ordine matematică a sunetelor, calculată cu ajutorul unui instr. compus dintr-o singură

coardă, întinsă pe o cutie de rezonanță* și care se numea monocord*, era pusă în concordanță cu ordinea universală cosmică. Și astfel, pornind de la muzică, vechii greci au întrezărit în ordinea universală un sistem muzical, pe care s-au străduit să-l elucideze pe baza principiului dualității antinomice împăcată prin armonie (I). Nu mai puțin adevărat este că nu numai în această proiectare în cosmos a sistemului muzical au elucidat grecii ordinea sistematică a metafizicii acustice, dar au mers pînă la stabilirea celor mai mici diferențe de înălțime (2) în ceea ce privește relația dintre sunete, opunînd imaginii macrocosmosului pe cea a microcosmosului. Aceste cercetări ale oamenilor de știință gr., au deschis calea ulterioarelor cercetări acustice*, cunoscute azi în sistemele comatice, a comelor*. Astfel grecii ne-au deschis calea întemeierii științifice a sistemului muzical prin stabilirea intervalelor* consonante* fundamentale, a cvartei*, cvintei* și octavei* și a deducerii raționale a tuturor posibilităților acestui sistem din punct de vedere acustic. ■ Grecii vechi nu au denumit niciodată seriile lor de sunete game. Cuvîntul— utilizat prin *retropolare*, cum spune Chailley — n-a fost niciodată cunoscut în acest sens. De aceea, vorbind despre gamele gr., este bine să se facă distincția necesară și să nu confundăm o realitate cu alta, identificînd-o printr-o falsă interpretare. Pentru a înțelege sistemul muzical gr. este nevoie de pătrunderea noțiunilor antice cu care au operat chiar grecii. Prima noțiune de care avem nevoie pentru a ne introduce în sistemul muzical gr. este cea a armoniei (II), ἁρμονία. Nu este o noțiune care să aibă o accepțiune atît de complexă ca aceasta. S-au folosit de ea matematicienii, filozofii, muzicanții, medicii chiar : ἁεμονία δὲ παυτος ἐξ εναντίων γίνεται ἔστι γαρ ἁρμονία πολυμιγέων ἕνωσις καί δίχα φρονεοντων συμφονησις. Așa o întîlnim formulată la Nicomahos *(Introductio mathematica)*, preluată în spirit pitagorician, ceea ce înseamnă reunirea unor lucruri divers contrastante și concordanța devenită conștient contradictorie. În muzică, armonia însemna în sens curent ceea ce înțelegem azi prin octavă, reunind două tetracorduri. Desigur că termenul a variat și aici de la epocă la epocă, dar e bine să rămînem la înțelesul ce i l-am fixat, acesta fiind în genere reprezentativ. Important este că acestui înțeles i se adaugă o completare de natură topică, legînd astfel noțiunea de caracterul diferitelor triburi, de unde provine atît de renumita interpretare a ethosului* armoniilor, adică a caracterului lor. De atunci și pînă azi se vorbește de armonii doriene, frigiene, mixolidiene, locrice, ioniene, și care denumiri și-au pierdut cu timpul semnificația originară tribală, reducîndu-se astăzi la abstracte scheme modale. La aceasta a contribuit în primul rînd ev. med., epocă în care muzicografii eclesiastici au preluat teoria gr. și au aplicat-o unor noi realități muzicale, care nu mai aveau nimic comun cu vechea g. Aceste armonii tribale, despre care vorbesc Platon, Aristotel și alții, nu numai în cărți speciale, despre muzică, dar chiar în lucrările de natură filosofică, cum sînt de pildă *Statul* și *Legile* de Platon sau *Politica* de Aristotel, au constituit obiectul unor cercetări de natură filologică privind caracterul sau ethosul acestor armonii. Știm astfel că Platon ținea să demonstreze că pentru educația tineretului armonia cea mai potrivită trebuie să fie cea doriană, tribul care întruchipa idealul virtuților neamului grec. Ca orice lucru, idealul acesta de educație muzicală, sau, mai bine spus, de educație cetățenească prin muzică a decăzut odată cu schimbarea concepției etice asupra muzicii. La aceasta nu puțin au contribuit filozofii sceptici, un fel de nomazi, cum le spunea Kant, care tulbură tihnitele așezări burgheze. Ridicîndu-se împotriva semnificației etice a armoniilor tradiționale, Aristide Quintilian, care a scris o carte despre muzică prin sec. 2 e.n., ne-a lăsat schema a șase armonii pe care le atribuie lui Platon, afirmînd că ele sînt în afara uzului muzical fiind considerate anacronice. Chailley crede că aici este vorba nu atît de scări precise, în sensul în care concepem noi astăzi gamele muzicale, ci de așa numitele „moduri formulare" (v. formulă (I, 3)), deoarece octava nu joacă nici un rol, ci numai anumite formule servesc ca bază pentru compunerea sau chiar improvizația armoniei. Această ipoteză a modului formular, sprijinită pe analogii cu tradiția muzicală orient. — indiană, persană, arabă — pare să permită înțelegerea textelor platoniciene în ceea ce privește considerațiunile muzicale. În orice caz, această interpretare a noțiunii antice ne facilitează astăzi nu numai o privire mai clară asupra caracterului g., dar și asupra unor realități muzicale actuale, cum le prezintă de pildă cîntecul pop. sau cîntecul religios tradițional bizantin*, sau gregorian*, lărgindu-ne posibilitățile de cercetare și interpretare a faptelor. A doua noțiune, oferind o pătrundere mai clară asupra g., este cea de *sistem* (II, 3), care înseamnă gruparea structurală a intervalelor* între ele pe principiul înălțimii relative. Există sisteme regulate și neregulate. Sistemele regulate se sprijină pe consonanța extremelor, în special pe cea a cvartei, în care caz sistemul este considerat simplu. Multiplu apare atunci cînd mai multe sisteme simple sînt alăturate și articulate între ele. Octava este considerată de obicei ca fiind generatoarea unui sistem dublu, legînd două tetracorduri printr-un ton sau cîteodată prin suprapunerea pe același ton a unei cvinte și cvarte sau invers, deci ca în ev. med. (v. mod (I, 3)). Mai tîrziu, în epoca alexandrină, pe vremea muzicografului Ptolemeu, apare tendința de a considera octava drept cadru al sistemului simplu. Ierarhia treptelor* se stabilește pe

principiul succesiunii de cvinte, deci a ordinei stabilite de Pitagora, o concepție care ne permite și azi să ne dăm seama de cele mai complexe relații tonale din sistemul nostru modern. În epoca clasică, s-a constituit în practica muzicală un sistem diatonic care reunea două tetracorduri în felul următor: *mi—fa—sol—la—si bemol—do—re*, dînd naștere așa-numitului sistem reunit sau legat, care cuprinde o septimă. Mai tîrziu aceste două tetracorduri apar deslegate în felul următor: *(re) — mi — fa — sol — la — si — do — re — mi*. Și într-un caz și în altul i se mai adaugă sistemului un sunet grav *(re)*, așa-numitul *proslambanomenos*, „cel adăugat". Cu timpul, sistemul se extinde atît în grav și în acut pînă la a doua octavă, adăugîndu-se cîte un tetracord reunit în ambele sensuri:

Ex. 2



În acest fel se stabilește o ierarhie a tetracordurilor: grave, mijlocii, legate și acute:

La
Sol *Tetracordul acut* (hiperbolaion)
Fa
Mi (sinaphé)

Re *Tetracordul deslegat*
Do (diazeugmenon)
Si diazeuxis

La *Tetracordul mijlociu*
Sol (meson)
Fa
Mi (sinaphé)

Re *Tetracordul grav*
Do (hipaton)
Si

La Proslambanomenos

Înlăuntrul tetracordului tonurile aveau nume datorite parte tehnicii execuției, iar parte poziției ce o ocupau în sistem. Iată aceste denumiri:

La — nete
Sol — paranete *hiperbolaion* (acute)
Fa — trite
Mi — nete

Re — paranete *diazeugmenon* (deslegate)
Do — trite
Si — paramese

La — mese
Sol — lihanos *meson* (mijlocii)
Fa — parhipate
Mi — hipate

Re — lihanos
Do — parhipate *hipaton* (grave)
Si — hipate

La — proslambanomenos *(la* adăugat)

Acesta era așa numitul sistem perfect *(systema teleion*)*, zis de asemenea și *ametabolon*, adică fără transformări. Avem în fața noastră un sistem bazat pe șapte diviziuni ale octavei, care se pare că este la rîndul său, cum se va vedea mai tîrziu, o evoluție a unui sistem **(II, 4)** mai vechi de cinci sunete, pentatonic*, despre care mărturisesc unele însemnări ale scrierilor mai vechi, sistem ce se găsește și azi în Extermul Orient, dar care pare să stea la baza a însuși sistemului **(II, 3)** nostru modern. În general toate culturile muzicale folc. par să crească din această formă de gamă pentatonică. Dacă nu ținem seama de afirmațiile lui Quintilian, muzicianul grec din sec. 2 e.n., care crede, fără îndoială în mod greșit, că sfertul de ton *(diesis*)* din genul enarmonic **(1)** de mai tîrziu sînt cele mai vechi, sistemul muzical gr. a avut de la început o bază diatonică heptatonică, distingîndu-se sub mai multe aspecte modale și cu o ordine a tonurilor și semitonurilor diferită. În acest fel, sistemul putea fi acordat:

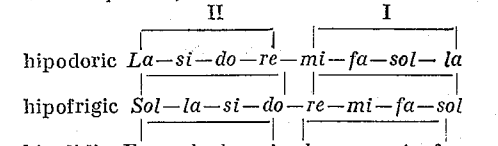
doric: *mi — fa — sol — la — si — do — re — mi*

frigic: *re — mi — fa — sol — la — si — do — re*

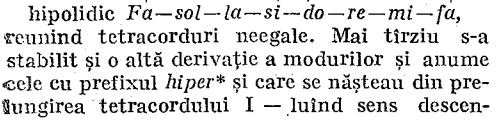
lidic: *do — re — mi — fa — sol — la — si — do.*

Toate aceste moduri grecii le-au constituit din cîte două tetracorduri identice structural și astfel se pare că distingeau nu numai modurile după denumirile arătate dar și tetracordurile în doric: 1/2—1—1; frigic: 1—1/2—1; lidic: 1—1—1/2, deși unii afirmă că această distincție pare să fie mai degrabă a lui Boeck, cunoscutul filolog germ. de la începutul veacului nostru. Faptul că nu mai era posibilă o altă ordine în sînul tetracordului diatonic este cauza pentru care modul al IV-lea (mai tardiv și totuși destul de vechi) capătă o denumire derivată — mixolidic: *si — do — re — mi — fa — sol — la — si*, care nu mai poate fi împărțit în două te-

tracorduri identice, fiind considerat un amestec. Față de cele trei moduri vechi se distingeau tot atîtea derivate, atunci cînd unui tetracord din modurile principale i se adăuga unul inferior, astfel încît modul să se centreze nu pe *mese* ci pe *hipate*. Aceste moduri căpătau prefixul de *hipo** obținîndu-se următoarele forme :



reunind tetracorduri neegale. Mai tîrziu s-a stabilit și o altă derivație a modurilor și anume cele cu prefixul *hiper** și care se năsteau din prelungirea tetracordului I — luînd sens descendent :



Toate aceste moduri aveau *diazeuxis* pe extrema acută a modului principal. Numai mixolidicul nu intră în această ordine. S-a încercat totuși să se distingă un hipolidic și un hipomixolidic, primul identic cu doricul iar al doilea cu hipolidicul. De altfel toate aceste moduri se reduc la șapte, deoarece în cazul acesta nu sînt posibile mai multe moduri decît sînt trepte, afară dacă nu avem de-a face cu modul formular, care se deosebește însă prin folosirea diferitelor formule avînd chiar aceleași trepte. Conform teoriei despre ethos, perfect era considerat numai modul doric, care reprezintă inversul structurii modului nostru major*. Multă vreme aceste lucruri au fost considerate certe pentru știința muzicii, pînă cînd, apare la Sorbona o teză de doctorat datorită lui Peranić, care vrea să răstoarne toată teoria modurilor antice pe baza revizuirii celei mai severe a textelor clasice. Consternare între profesorii de specialitate ! Opoziție vehementă. Totuși, în urme referatului lui Chailley este admisă o teorie Peranić despre moduri și de care, prin urmare, trebuie să ținem de aici înainte seama, ca de o ipoteză nouă ce rămînea fi verificată. În ce constă teoria lui Peranić ? Pornind de la unele impresii primite de la muzica pop. sîrbească, el susține că modul doric nu putea fi în nici un caz de tipul celui cuprins în octava *mi—mi*, deoarece prin caracterul său depresiv îi era imposibil să întruchipeze muzical caracterul bărbătesc, eroic, atribuit de teoria ethosului. El crede, dimpotrivă, că modul doric era cel construit pe octava *re—re*, deci cel numit mai sus frigic și care s-a păstrat și în cultura muzicală medievală sub aceeași denumire. În cazul acceptării ipotezei lui Peranić, se stabilește între antic. și ev.med. o continuitate directă în ceea ce privește folosirea și interpretarea modurilor ; se schimbă prin aceasta un întreg capitol al istoriei muzicii, apărînd altfel de cum l-au prezentat filologii sec. 19, care s-au străduit să descifreze notația (11) gr. și să interpreteze textele muzicografilor gr. și lat. În sfera aceasta de preocupări mai există o serie de probleme ce se cer lămurite. Astfel este problema „tonalității", care desigur n-o putem pune decît prin retropolare, întrucît această noțiune a apărut de fapt abia în sec. 19. Hugo Riemann, pornind de la anumite sugestii obținute din lectura *Problemelor pseudo aristotelice*, care au fost scrise cu mai multe sec. în urma epocii marelui Stagirit, crede că sentimentul polarizării funcționale a sunetelor muzicale la gr. se sprijinea pe *mese*, care era sunetul central al sistemului. Această mese ar fi avut pentru practica muzicii gr. semnificația a ceea ce numim noi astăzi tonică*. Grecii mai foloseau în scop didactic un sistem de solmizație*, adică nume de silabe, pentru a cînta treptele tetracordurilor și anume *te—τη* pentru sunetul superior unui semiton *(exipiknon)*, *ta — τα* pentru sunetul inferior unui semiton *(baripiknon)* ; *to—τω* pentru sunete care nu aveau nici deasupra nici dedesubt un semiton *(apiknon)* și *te—τε* în loc de *to—τω* pentru sunetul *mese*, deci pentru sunetul ce presupune că ar fi avut semnificația tonicii. În afară de cele 15 sunete ale sistemului închis *(ametabolon)* vechii gr. mai deosebeau un sistem capabil de „modulație" *(metabolon* — v. metabolă). Aici ne izbim de sensul cuvintelor τόνοι și τροποί. Pe kitară, grecii aveau de timpuriu între *mese* și *paramese* o coardă auxiliară pentru *trite (sinemenon) — si bemol*, datorită căreia era dată posibilitatea unei „modulații" în tonalitatea „subdominantei". Aceasta înseamnă că sunetul pe care-l numim astăzi în mod convențional *la* își pierdea funcțiunea de sunet central în favoarea sunetului *re*, care devenea astfel *mese*. În acest fel întregul sistem se centra pe acest sunet. Din cauză însă că kitara nu a avut niciodată în epoca clasică mai mult de 11 coarde se proceda în practica curentă la reacordarea anumitor sunete în cadrul octavei *mi—mi*, obținîndu-se astfel o semnificarie a sunetelor după poziția lor pe instr. — o *mese*, coardă intermediară — și una pe tonică. Prima capătă denumirea de *thesis* iar a doua de *dynamis*. Numai atît timp cît octave *mi—mi* își păstrează o structură modală dorică, *thesis* și *dynamis* erau la unison*. Tabelele notațiunii gr. vădesc că fiecare ton putea fi urcat sau coborît, ceea ce înseamnă că octava normală putea suporta toate acordajele (2) pînă la *la diez* în sens suitor și pînă la *la bemol* în sens coborîtor. Riemann crede că grecii foloseau în practică transpunerea* sistemului pînă la 6 diezi și 6 bemoli. Teoreticienii mai vechi ca și practicienii erau însă împotriva reacordării prea multor coarde și recomandau ca limitele tetracordului doric să nu fie atinse. De

fapt acest lucru s-a respectat o bună bucată de vreme și numai anumite cerințe ale practicii îi sileau pe muzician să procedeze altfel. Prin reacordarea coardelor interne ale octavei *mi—mi* se putea obține astfel următoarele structuri modale :

1) *(un diez)* *mi—fa diez—sol—la—si—do—re—mi*
(hipodoric) *mi = te— τε*

2) *(doi diezi)* *mi—fa diez—sol—la—si—do diez—re—mi*
(frigic) *si = te—τε*

3) *(trei diezi)* *mi—fa diez—sol diez—la—si—do diez—re—mi*
(hipofrigic) *fa diez = te—τε*

4) *(patru diezi)* *mi—fa diez—sol diez—la—si—do diez—re—diez—mi*
(lidic) *do diez = te —τε*

5) *(cinci diezi)* *mi—fa diez—sol diez—la diez—si—do diez—re diez—mi*
(hipolidic) *sol diez = te—τε*

6) *Mi—fa—sol—la—si bemol—do—re—mi*
(mixolidic) *re = te—τε*

Din studiul notației gr. rezultă că scara fundamentală în ascensiune nu era gîndită pe octava *mi—mi* ci pe octava *fa—fa*. Din această cauză în sec. 4 î.e.n., a fost adăugată o coardă deasupra lui *mi*. Se obținea astfel o gamă care, spre deosebire de cea de sus, era denumită hipolidică acută :

fa—sol—la—si—do—re—mi—fa
la = te—τε

Această gamă, căpătînd un bemol pe *si*, devenea lidică acută

1) *(un bemol)* *fa—sol—la—si bemol—do—re—mi—fa*
(lidică acută) *re* = te—τε

Și aici intervenea călcarea regulei stabilite de teoreticieni de a nu dezacorda octava *mi—mi*, obținîndu-se o serie de transpuneri pînă la șase bemoli în felul următor :

2) *(doi bemoli)* *fa—sol—la—si bemol—do—re— mi bemol — fa*
(hipofrigic acut sau hipoeolic) *sol = te—τε*

3) *(trei bemoli)* *fa—sol— la bemol — si bemol—do—re—mi bemol—fa*
(frigic acut sau eolic) *do = te—τε*

4) *(patru bemoli)* *fa—sol—la bemol—si bemol—do — re bemol—mi bemol—fa*
(hipodoric acut sau hipereolic sau hipoiastic) *fa = te—τε*

5) *(cinci bemoli)* *fa—sol bemol—la bemol — si bemol—do—re bemol—mi bemol—fa*
(doric acut sau iastic) *si bemol=te—τε*

6) *(șase bemoli)* *fa—sol bemol—la bemol—si bemol—do bemol—re bemol—mi bemol— fa*
(mixolidic acut sau hiperiastic) *mi bemol= te — τε*

Cercul se poate încheia cu enarmonicul grav mi diez

6) *(șase bemoli)* *mi diez—fa diez—sol diez—la diez—si—do diez—re diez—mi diez*
(mixolidic acut) *re diez=te—τε*

Toate denumirile compuse cu cuvîntul acut se referă la octave *fa—fa*. Toate cele cu cuvîntul grav la octava *mi—mi*. Aceste din urmă sînt cele mai vechi. Denumirile *iastic* și *eolic* nu arată alte structuri modale ci numai repetări ale celor cunoscute în alte poziții. Prin silabele întrebuințate ca solfegiu se desprinde sensul mult discutatei deosebiri a acestor denumiri după *thesis* și *dynamis*. Thesis este pur și simplu poziția pe kitară *(mese* — coarda mijlocie, *nete* cea superioară, iar *hipate* cea gravă) ; *dynamis* dimpotrivă semnifică funcțiunea tonală logică. Iată cum se prezintă din acest punct de vedere cele trei grupuri modale principale :

Grupul doric

1. *doric*
mi—fa—sol—la—si—do—re—mi
ta tē to te ta tē to ta
τα τη τω τε τα τη τω τα
καταθέτιν :
hipate mese nete
ta—te—ta
τα—τε—τα

2. *mixolidic*
mi—fa—sol—la—si bemol—do-re-mi
ta tē to ta tē to te ta
τα τη τω τα τη τω τε τα
ta — ta — ta
τα — τα — τα

3. *hipodoric*

mi	*fa*	*diez*	*sol*	*la*	*si*	*do*	*re*	*mi*
te	ta		tē	to	ta	tē	to	te
τε	τα		τη	τω	τα	τη	τω	τε

te	τε
ta	τα
te	τε

Grupul frigic

4. *frigic*

mi	*fa*	*diez*	*sol*	*la*	*si*	*do*	*diez*
to	ta		tē	to	to	ta	
τω	τα		τη	τω	τω	τα	

re	*mi*
te	to
τε	τω

καταθέτιν	
hypate, mese, nete	
to	to
τω	τω

5. *hipofrigic*

mi	*fa*	*diez*	*sol*	*diez*	*la*	*si*
to	te		ta		tē	to
τω	τε		τα		τη	τω

do	*diez*
ta	tē to
τα	τη τω

καταθέτιν	
hypate, mese, nete	
te	to
τα	τη τω

Grupul lidic

6. *lidic*

mi	*fa*	*diez*	*sol*	*diez*	*la*	*si*	*do*	*diez*
tē	to		ta		te	to	ta	
τη	τω		τα		τε	τω	τα	

re	*mi*
ta	to
τα	τω

καταθέτιν	
hypate, mese nete,	
te	te
τη	τη

7. *hipolidic*

mi	*fa*	*diez*	*sol*	*diez*	*la*	*diez*	*si*
tē	to		te		ta		tē
τη	τω		τε		τὰ		τη

do	*diez*	*re*	*diez*	*mi*
to		ta		tē
τω		τα		τη

καταθέτιν	
hypate, mese, nete	
te	ta
τη	τα

Cu acestea se lămurește o noțiune foarte dezbătută de teoreticienii gr. și de muzicologii moderni, aceea a transpoziției*. După tabelul de mai sus toate modurile se reduc la șapte, celelalte ce se puteau obține prin reacordarea coardelor nu sînt decît transpuneri într-o poziție mai înaltă sau mai gravă. Se pare că unele uzanțe de solmizație* gr. au fost preluate de ev. med. dar și-au pierdut înțelesul la muzicologi ca Hucbald, Aurelianus Reomensis precum și în practica liturgică biz. O altă noțiune fără de care nu s-ar putea înțelege sistemul muzical gr. este cea a genului (II). Din unele observații ce se găsesc la Plutarh și la Aristoxenos rezultă că, la originea sa, genul enarmonic (I) nu cunoștea sferturile de ton ci se limita la o ordine modală pentatonică: mi-fa-la-si-do-mi. Această formă de gen enarmonic se numea ditonică și se compunea din terțe* mari și secunde* mici. Se pare că era derivată dintr-o pentatonică mai veche anhemitonică, fără semiton, ce stătea la baza unei melodici arhaice săracă în trepte. Din aceste forme a derivat ușor genul cromatic: mi-fa diez-la-si-do diez-mi reprezintă pentatonica enarmonică (*la prota arhaica* — τά πρῶτα αρχαικά); mi-fa-la-si-do-mi este pentatonica diatonică (*la deutera deftera arhaika* — τά δευτερα αρκαικά), iar acordajul cromatic al kitarei se prezenta în felul următor: mi-fa-fa diez-la-si-do-do diez-mi. Față de acest gen de enarmonie arhaică, enarmonia bazată pe sferturi de ton (v. microinteval) trebuie considerată ca un act de mare subtilitate auditivă. Aristoxenos, care prețuia foarte mult vechea enarmonie, afirmă că noua enarmonie este foarte greu de învățat și sesizat, iar alții spuneau că la noua enarmonie „îți vine să-ți verși fierea". Cele trei sunete ce stăteau unele față de celelalte în raport de semiton sau sfert de ton se numeau *pikna (îngrămădite* — v. picnon (I)). Acordajul enarmonic al sunetului *lihanos*, sub înălțimea lui *parhipate*, se numea *eclisis*, iar acordajul cromatic ce pornea din sunetele enarmonizate *spondeiasmus*, pe cînd revenirea din enarmonie în genul diatonic *ekbole*. Numai acordajul enarmonic era determinat în felul următor: 1/4+1/4+2, cel cromatic și diatonic puteau avea o serie de nuanțe *chromai* și anume:

chroma moale 1/3+1/3+11/6
chroma hemiolică 3/8+3/8+7/4
chroma toniaică 1/2+1/2+6/2
chroma moale diatonică 1/2+3/4+5/4
chroma aspră diatonică 1/2+1+1

Alte determinări cum sînt de pildă cele ale lui Didimus se prezentau în felul următor:

enarmonic 31/32+30/31+4/5
cromatic 15/16+21/25+5/6
diatonic 15/16+9/10+8/9

De acestea s-au legat în Renaștere* cercetările unor muzicografi ca Ramis, Fogliano, Zarlino, atunci cînd au determinat terța* mare ca rezultantă a reportului matematic 4/5, dovedind consonanța ei. ■ O altă problemă ce atrage atenția este cea a ritmicii muzicale. Trebuie în

primul rînd evidenţiat faptul că ritmica g. se sprijinea întru totul pe cea a poeziei, astfel că determinările făcute în domeniul poeziei sînt valabile şi pentru muzică. Desigur că aceasta contează numai pentru muzica vocală care este strîns legată de poezie. După cei vechi, ritmul* întruchipează în muzică principiul masculin, iar melodia* principiul feminin. Dar domeniul ritmului depăşeşte pe cel al sunetelor şi se extinde asupra tuturor faptelor mişcării, ce se desfăşoară în timp, avînd totuşi în spiritul său de ordine şi o analogie cu proporţiile şi simetriile operelor de artă clasice. *Aristoxenos definea ritmul muzical drept o anumită ordine a duratelor ce constituia fenomenul muzical complet : melodie, cuvînt, gest.* La origine, ritmica s-a confundat cu metrica*. Întrucît în lb. gr. pronunţarea versului se sprijinea pe principiul cantitativ al silabelor, această confundare era inevitabilă. Pe măsură ce muzica instr., mai ales cea a aulosului, se dezvolta separat, ca o artă independentă de poezie, şi ritmica s-a constituit ca o disciplină separată de muzică. Meritul lui Aristoxenos a fost acela de a determina aici principii care nu au fost zdruncinate pînă în ziua de astăzi. Spre deosebire de ev. med., care îşi întemeia ritmica pe divizarea **(1)** (v. şi timp **(1, 1)**) unor valori* întregi, ritmica gr. se constituia pe unităţi primare avînd durata cea mai scurtă. Acesta este înţelesul timpului primar *(hronos protos* — χρόνος πρῶτος) care corespunde în muzica vocală duratei presupus uniformă, a unei silabe scurte, şi pe care am putea-o reprezenta azi în mod convenţional printr-o optime*. Valoarea timpului primar este însă relativă, iar viteza sa depinde de alura execuţiei, de ceea ce numim astăzi tempo **(2)** (ἀγωγή). Duratele superioare sînt compuse în metrica gr. din valori egale de timpi primari, deşi şi acestea puteau fi descompuse în părţi mai mici, după cîte ştim de la gramaticienii alexandrini. Ni se vorbeşte astfel de durate de doi, trei, patru şi cinci timpi primari. La fel cum fraza vorbită se compune din incizii şi cuvinte, tot aşa şi fraza muzicală se subdivizează în compartimente rezultate din sunete şi tăceri (pauze). Acestea sînt aşa-numitele picioare **(1)** metrice :

dactil (δάκτυλος) / ∪ ∪ (patru timpi)
anapest (ἀναπαῖστος) ∪ ∪ / (patru timpi)
troheu (τροχαῖος) / ∪ (trei timpi)
iamb (ἴαμβος) ∪ / (trei timpi)
cretic (peon) (κρητικός) / ∪ / (cinci timpi)

Dactilul* şi anapestul* aparţineau genului egal al ritmului *(genos ison* — γένος ἴσον). Troheii* şi iambii* genului relaţiei 1+2 *(genos diplasion* — γένος διπλάσιον), iar peonul* genului relaţiei 2/3 *(genos mixion-* γένος μύξιον). Prin dizolvarea lungimii în două scurte, dactilul şi anapestul deveneau proceleusmaticus* — ∪ ∪ ∪ ∪, iar troheul şi iambul, tribrachus* — ∪ ∪ ∪. Prin contractarea a două scurtimi, dactilul şi anapestul deveneau spondeu* — —. Şi peonul* putea fi dizolvat, sau în două lungimi neegale (2/3) sau în cinci scurtimi ∪ ∪ ∪ ∪ ∪. S-ar putea face o analogie între piciorul metric antic şi măsura noastră. Existau termeni şi pentru timpul tare şi anume *thesis**, atunci cînd piciorul era lovit de pămînt, iar *arsis** atunci cînd piciorul era ridicat, la dans sau la cîntul coral în tragedie. Ev. med. a confundat aceste două noţiuni dîndu-le un sens contrar, considerînd *thesis* ca fiind slăbirea vocii, iar *arsis*, urcarea ei. Timpul nostru a restabilit acestor noţiuni vechiul lor înţeles. Aşa cum frazarea* modernă muzicală construieşte pornind de la tact unităţi metrice superioare, tot aşa şi în ritmica gr. sau lat. se construiau serii ritmice, ca de pildă : *seria dactilică* sau *anapestică*, compusă din 16 unităţi primare indivizibile, deci patru dactili, ceea ce făcea o tetrapodie dactilică ; sau *seria iambică* sau *trohaică*, compusă din 18 unităţi de timpi primari, ceea ce făcea trei iambi dubli şi constituia trimetrul iambic, deoarece la început doi iambi formau o dipodie* sau *seria cea mai mare peonică*, compusă din 25 de unităţi de timpi primari, care forma aşa-numita pentapodie peonică. Această determinare pornea de la ideea că forma cea mai amplă a unui gen ritmic trebuia să se lase subdivizată la fel ca şi cea mai mică (16 este = 8+8 ; 4 = 2+2 ; 18 = 2×6+1×6 ; 3=2+1 iar 25 = 3×5+2×5 şi 5=3+2). Teoria ritmică a antic. permitea şi amestecul genurilor, astfel încît practica muzicală îşi putea găsi cea mai mare libertate de mişcare din acest punct de vedere. O altă componentă superioară rezulta din faptul că pentru fiecare serie apărea un *ictus** principal (accent principal) ca şi pentru piciorul izolat. Căzînd *ictus*-ul în capul unei serii, în acest fel mai multe serii căpătau structura unei forme mai mari. Prin *ictus*-ul ce cădea pe silaba lungă dactilul şi anapestul, iambul şi troheul se nivelau, devenind identice, astfel încît deosebirea consta numai în începutul cu sau fără anacruză* :

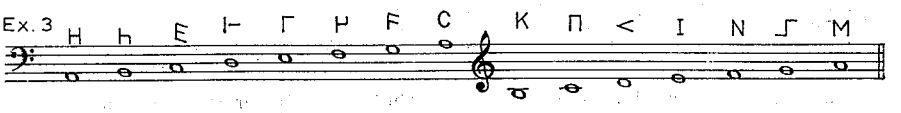
∪ / ⏜ ∪ / ⏜ ∪ / ⏜ ∪ / — şi
⏜ ∪ / ⏜ ∪ / ⏜ ∪ / ⏜ ∪

În acest fel se putea lega o serie trohaică catalectică* (cea care se termina cu un timp tare), cu una iambică, sau o serie dactilică catalectică cu una anapestică ca de pildă în hexametrul următor :

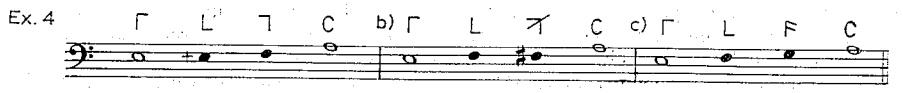
/ | / ‖ /
⏜ ∪ ∪ / ⏜ ∪ ∪ / ⏜ // ∪ / ⏜ ∪ ∪ / ⏜ ∪ ∪ / ⏜ ∪
Ti-ty-re tu pa tu lae re-cu bans sub teg-mi-ne fa-gi

Deşi vechii greci nu s-au ridicat la cunoaşterea ritmică pe care ne-o prezintă azi muzica polif., se pare că pînă în prezent totuşi nu s-au tras toate consecinţele ce pornesc din ritmica antică pentru a concepe o frază* muzicală. Frazarea **(1)** rămîne astfel o problemă deschisă a construcţiei muzicale atît pentru analiza* operelor

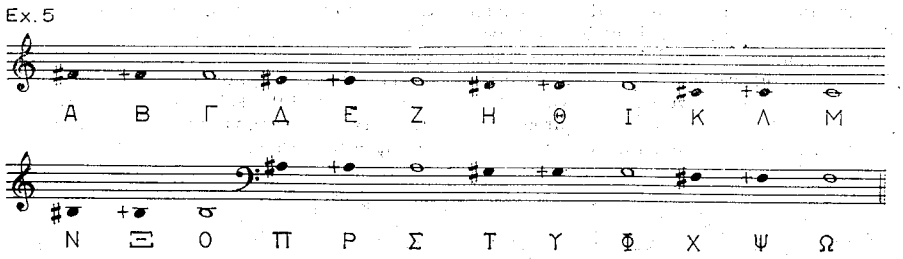
muzicale clasice, cît şi pentru performanţa creatoare modernă. Şi cu toate acestea grecii nu au cunoscut unele lucruri elementare din ritmica noastră, sau le-au ignorat, ca de pildă pătrimea cu punct, deoarece Aristoxenos, care rămîne somitatea indiscutabilă în materie de ritmică gr., respinge categoric reportul 3/1 din seria ritmurilor ce puteau fi utilizate. Nici ideea de tempo nu era străină ritmicienilor greci. Astfel ei deosebeau o anumită mişcare *(agoge,* ἀγωγή — v. agogică) a piciorului, datorită căruia se putea stabili durata efectivă a unei dipodii, tetrapodii etc. Din închegarea mai multor serii ritmice se construiau unităţi superioare care au dat naştere în decursul timpului la variate forme de strofe, care şi azi constituie farmecul lecturilor poeţilor antici. Nu toate problemele ce s-au ivit pe acest tărîm pot fi analizate aici. Totuşi ţin să fac o completare cu privire la ivirea unei concepţii libere a ritmului. Compunerea în strofe a versului grec corespundea în mod ideal liricii corale, în care execuţia era încredinţată amatorilor. Începînd cu a doua jumătate a sec. 5, se introduce o formă monodică, încredinţată execuţiei unui singur interpret, de data aceasta profesionist, actor sau instrumentist. Monodia* cîntată sau nomosul instr., chitarodic sau auletic, au promovat forma ritmică liberă. Lunga cantilenă se fracţionează astfel în părţi neegale, în elemente asimetrice sau vag proporţionale, nepermiţînd în nici un fel structura strofică* sau antistrofică*. Nici un exemplu din acest gen nu ni s-a păstrat, deşi ştim că el a fost folosit în tragedie. Ca şi în domeniul modurilor, s-a pus şi o problemă a ethosului ritmurilor în antic. gr. Şi aici speculaţia a mers destul de departe, fiecărei varietăţi de ritm atribuindu-i-se o caracteristică proprie, stabilindu-se reguli pentru folosirea lor. Astfel majestatea dactilului convenea caracterului epic; anapestul, marţial şi mai monoton, cîntecelor de marş şi celor funebre, iar troheul ariilor de dans, intrărilor precipitate, dialogului pasionat etc. ■ O altă problemă care a dat mult de lucru muzicologilor moderni pînă la dezlegarea ei o constituie notaţia (II) muzicală gr. În principiu, această notaţie se bazează pe ideea folosirii literelor alfabetului. Au existat la greci două feluri de scrieri muzicale, amîndouă putînd fi întrebuinţate de-a valma, cum arată imnurile delfice păstrate în această scriere. Una din aceste scrieri era compusă din semne speciale, derivate probabil dintr-un alfabet arhaic, iar alta folosea pur şi simplu cele 24 de litere ale alfabetului ionic. Dar în timp ce se nota simultan cîntul şi acomp. instr., semnele alfabetului ionic erau rezervate cîntului, iar celelalte partidei instr. De aici s-a tras concluzia că au existat o notaţie vocală şi una instr. Fără îndoială că notaţia instr. trebuie considerată ca fiind cea mai veche. Această notaţie avea la bază 15 semne distincte reprezentînd sunetele fixe şi cuprinzînd două octave. Aceste semne au fost imaginate pentru a nota sunetele fixe ale unui grup de cinci scări transpozitorii, fiecare de 11 sunete şi eşalonate prin intervalele semiton-ton-ton. Iată seria semnelor instrumentale primitive în transpunerea convenţională a notaţiei moderne:



Aceste semne sînt suficiente pentru a nota toate sunetele naturale ale tetracordurilor începînd cu un sunet nealterat, care ar corespunde în principiu clapelor albe ale pianului de azi. Pentru a nota sunetele mobile, fiecare semn primitiv sau drept *(orthon* — ὀρθόν) este pasibil de-a fi inversat: *semnul culcat* exprimă sunetul fix ridicat cu un sfert de ton, iar *semnul răsturnat* exprimă sunetul fix ridicat cu două sferturi de ton. Astfel, mutarea tetracodurilor în genul enarmonic apare foarte simplă, reunind într-o triadă de semne, aparţinînd aceleiaşi familii, trei trepte strîns alăturate. Aceasta pare să fie o dovadă că această notaţie a apărut într-o perioadă cînd genul enarmonic era stabilit. Pentru celelalte două genuri se admite că a doua treaptă a tertracordului avea aceeaşi intonaţie ca şi *parhipate* enarmonic, de pildă în tetracordul *mi-la, mi* şi cu un sfert de ton, notat prin acelaşi semn culcat. În ceea ce priveşte a treia treaptă, aceasta era notată în genul cromatic prin acelaşi semn al treptei a treia enarmonice, deci printr-un semn răsturnat, dar afectat de un semn diacritic. În genul diatonic se nota prin semnul primitiv răsturnat corespunzător înălţimii sale reale adică sunetului fie plasat pe o treaptă mai jos de limita superioară a tetracordului. Deci în felul acesta se putea nota în cele trei genuri tetracordul *mi-la* (ex. 4). Cînd sistemul muzical a intrat în epoca transpoziţiilor, a fost necesar ca seria semnelor primitive să fie extinsă atît în acut cît şi în grav. Acesta este principiul notaţiei instr. care cuprindea în total 67 de semne drepte, culcate şi răsturnate. Trebuie să remarcăm că această notaţie se referă la înălţimea fixă a tuturor sunetelor ce se cuprindeau în sistemul muzical gr. diatonic., cromatic şi enarmonic. Notaţia vocală, cum am afirmat mai sus, folosea alfabetul ionic şi nota seria sunetelor în ordine descendentă, ceea ce este o dovadă a unei astfel de



concepții muzicale depresive față de natura ascendentă a sistemului nostru:



Principiul alfabetic al scrierii muzicale antice a fost preluat de către muzicienii ev. med. și dezvoltat. În apus, a fost folosit alfabetul lat. în diferite forme și, pe bazele acestuia, s-a dezvoltat semiografia muzicală modernă. Urme ale notației alfabetice le păstrează forma derivată a celor trei chei* : *sol*, *fa* și *do* care nu sînt nimic altceva decît literele g, F și C. De asemenea și neumele biz. se sprijină pe o notație alfabetică a sunetelor cum o dovedesc mărturiile*, acele semne ce se așază la începutul, la mijlocul și la sfîrșitul frazelor muzicale pentru a arăta denumirea unei trepte a modului prin litera corespunzătoare din alfabetul gr. Pe același principiu al folosirii literelor se întemeiază mai multe sisteme de notație din Orient. Mai trebuie să adaug însă și obiecția că pe lîngă notarea înălțimii sunetelor vechii greci s-au folosit și de cîteva semne de durată* precum și de pauzele* corespunzătoare acestora. Aceste semne erau plasate cu grijă deasupra semnelor ce notau melodia. Niciodată nu se nota însă silaba scurtă, întrucît aceasta constituia unitatea de timp normală și deci de la sine înțeleasă. ■ Dacă din literatura și filosofia gr. precum și din arhitectura și arta plastică, ni s-au salvat capodopere întregi, ce ne permit formarea unei imagini destul de complexe despre ceea ce a fost capabil spiritul antic să realizeze, din g. nu s-au salvat din păcate decît cîteva fragmente, și acestea dintr-o epocă destul de tîrzie, cînd forța de creație clasică trecuse. Toate documentele arheologice descoperite și studiate pînă acum nu întrunesc la un loc mai mult de 11 piese, dintre care una controversată, deoarece ne este transmisă nu direct ci prin intermediul unei lucrări apărute în timpul războiului de 30 de ani, și anume *Musurgia universalis* (1650) de Athanasius Kircher. Este vorba de prima odă pithică a lui Pindar; „Liră de aur a lui Apollo și a muzelor încununate cu viorele de tine ascultă piciorul la începutul serbării". Celelalte piese cuprind: 1. Un fragment dintr-un cor din tragedia *Oreste* de Euripide, datînd din sec. 5 î.e.n., a fost găsit pe un fragment de papirus în colecția arhiducelui Rainer și comunicat pentru prima oară de Karl Wessely în *Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer* vol. V, Viena 1892, de Crusius în *Philologus*, LII 1893, și Jan (*Melodiarum reliquiae*, nr. 1; notație vocală). Fragmentul, în notație vocală, foarte deteriorat, nu cuprinde decît cîteva cuvinte și semne muzicale (sunete enarmonice), frînturi de versuri. 2. Pe o dală de marmură descoperită în luna mai a anului 1893, în ruinele tezaurului atenian din Delfi, s-a putut descifra un imn închinat lui Apollo, opera unui compozitor atenian de pe la 138 î.e.n. Prima ediție se datorește lui H. Weil și Th. Reinach, *Bulletin de correspondence hellénique*, XVII (1893), p. 569, ed. definitivă Th. Reinach, *Feuilles de Delphes*, III, 2, (1912). Apoi Crusius, *Die delphischen Hymnen, supplément au Philologus*, vol. LIII (1894) și Jan op cit. nr. 2, 3. Conținutul acestui text ne redă o serie de imagini în care sînt slăviți deopotrivă Apollo și Atena. 3. Al doilea imn delfic, descoperit, în același timp, în tezaurul atenienilor din Delfi pe o dală de marmură spartă în mai multe bucăți, se află și el în muzeul din Delfi. Aceeași bibliogr. ca și la primul imn. Lucrarea se datorește lui Liménios al lui Thoinos Atenianul și datează de pe la 128 î.e.n., avînd același conținut ca și primul. 4. Pîrvan, marele nostru învățat, a scris un foarte frumos eseu; *Gînduri despre viață și moarte la greco-romanii din Pontul sting.* Anticii aveau o fantezie de nedescris în ceea ce privește epitafurile săpate pe pietrele funerare. Se găsesc citate de Pîrvan o mulțime de exemple în care reflecția filosofică alternează cu ironia și gluma. Un astfel de epitaf însoțit de note muzicale ni s-a salvat din sec. 1 e.n. fiind gravat pe o colonetă ce s-a găsit la Tralles în Asia Mică. A fost publicat și studiat pentru prima oară de Ramsay (*Bull. corr. hell.* VII, 1891, p. 277). Semnele muzicale au fost recunoscute de Wessely. 1891, vezi Crusius (*Philologus*, LII, 167), Th. Reinach (*Revue des études grecques*, VII,

203 și *Bull. corr. hell*, XVIII, 365). De asemenea Jan (*Melodiarum reliquiae*, p. 35). Ch. Picard (*Annales de l'Université de Grenoble*, II), o fotografie a pietrei a fost publicată de Laumonier în *Bull. corr. hell*, XLVIII, 50. Piatra însăși, păstrată în colecția Young la Boudja, a dispărut în incendiul Smirnei din 1923. Epitaful lui Seikilos, căci acesta este numele celui ce a avut fantezia să-și scrie un cîntec pe mormînt, este de o frumusețe rară. Traducerea liberă a textului este următoarea: „Cît timp trăiești strălucește, nimic să nu te întristeze, prea scurtă este viața, iar timpul își cere tributul". 5. Conservate în diferite mss. biz. (Neapole III C, 4 și Venetus VI, 10). editate pentru prima dată de Vincenzo Galilei, 1581, ni s-au transmis două preludii kitarodice. Au fost studiate de Wilamowitz (*Timotheus Perser*, p. 97). Fr. Bellermann, *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes* (1840) și Th. Reinach în *Revue des étu des grecque* (1896), de asemenea Jan, op. cit., nr. 5, notație vocală. 6. Conservat ca și nr. 5 și editat tot de Vincenzo Galilei, iar mai tîrziu de Burette în *Hist. de l'Acad. des Inscriptions*, V, 2 (1729), care a determinat numele autorului, ni s-a transmis Imnul către soare al lui Mesomede, poet grec din sec. 2 e.n., aprox. 130. 7. În același fel ni s-a transmis și imnul către Nemesis al aceluiași Mesomede din Creta. 8. Tot din sec. II e.n. datează fragmentele vocale păstrate pe un papirus provenit din Thebaida și aflat înainte de război la muzeul din Berlin. Prima ediție a fost îngrijită de Schubart (*Sitzungsberichte der Academie Berlin*, 1918, pag. 763); Th. Reinach l-a studiat în 1919 (*Rev. archéolog.* 1919, p. 11), iar P. Wagner în *Philologus* (1921, p. 256, notație vocală). 9. În aceeași informație arheologică și bibliogr. se cuprind și două fragmente de muzică instr. 10. Într-un papirus găsit la Oxyrhynchus în Egipt (publ. de A. A. Hunt, și Stuart Jones) (*Oxyrh. Papyri*, XV, 1922, nr. 1786, v. Th. Reinach, *Revue musicale*, 1 iulie 1922), este un imn creștin datînd din sec. 3 e.n. de o foarte mare importanță pentru legăturile ce trebuie făcute între antic. și ev. med. din punct de vedere muzical. Din aceste 11 piese, în majoritatea lor fragmente, este greu să ne făurim o imagine completă despre ceea ce a fost în realitate muzica Greciei antice. Și totuși ni se desprind unele aspecte capabile să trezească în noi o mulțime de ipoteze cu privire la factura muzicală, la legătura strînsă ce există între sunetul muzical și cuvînt, la raportul ritmic și metric dintre acestea, la stilul* muzicii gr. Muzicologia se află aici în fața unei probleme de reconstituire extrem de dificilă, similară acelor încercări ale învățaților naturaliști de-a reconstitui dintr-un singur oscior întregul schelet al animalului preistoric. Dar o astfel de reconstituire în domeniul artistic este foarte greu de imaginat. Fragmentele rămîn fragmente, avîndu-și frumusețea lor intrinsecă. Muzica ce se desprinde din fragmentele citate este plină de o simțire profund umană. Ea tălmăcește o înaltă expresie, o caldă unduire melodică, însoțită fiind de un inefabil sentiment al echilibrului, al măsurii. Această imagine ce ne-o făurim din rezultatul anevoios al unor studii filologice este în măsură să rodească în spiritul nostru și să genereze în muzica noastră imagini noi, cu atît mai mult cu cît, trăind în sfera apropiată culturii gr., strămoșii noștri care au avut contact direct cu această cultură ne-au lăsat moștenire minunatul nostru cîntec pop., din a cărui structură modală străbate peste timpuri același ethos, atît de autentic și proaspăt, din viziunea pierdută pentru totdeauna a g. ■ Au fost amintite tangențial unele probleme ridicate de către filosofii gr. cu privire la muzică, o prezentare mai sistematică a acestora fiind finalmente necesară. Sub patru aspecte poate fi surprinsă filosofia muzicală gr. și anume: noetic, estetic, sceptic și mistic. Și aici filosofia a dus o încordată muncă de reconstituire, de cele mai multe ori de texte tîrzii, privind ideile celor mai vechi epoci. Transformarea fundamentală a atitudinii față de fenomenul muzical ne apare în progresul realizat în dezvoltarea spiritului uman din forme de existență magică spre capacitatea recunoașterii logice, științifice și sistematice, spre constituirea unei concepții despre lume bine conturată, elaborată. Această orientare o iau spiritele luminate atît din vechea Chină cît și cele din timpul în care au înflorit culturile din Orientul apropiat, ce polarizează cultura muzicală gr. Ceea ce spune Platon în *Timaios*, prin cuvintele puse în gura unui preot egiptean care vorbește lui Solon, că grecii ar fi față de egipteni copii nevinovați, se referă în special la acea concepție noetică, de interpretare matematică și mistică totodată a ordinei lumii și a celei muzicale. În această privință se pare că, mai mult decît egiptenii, au jucat un rol important cunoștințele matematice și astronomice ale învățaților babilonieni. Cercetările filosofice s-au străduit să scoată la iveală participarea individualităților la dezvoltarea filosofiei muzicale în vechea Grecie. Primul care a scris despre muzică a fost, după cîte știm, Lassos din Hermione la sfîrșitul sec. 6 î.e.n. El demonstrează raportul dintre sunete cu ajutorul greutăților și al vaselor. Apoi Hipassos, primul acusmatic pitagoreic, despre care se spune că s-ar fi servit de disc în metoda sa experimentală muzicală. Lui i se atribuie stabilirea proporției armonice (v. diviziune (6)). Dar cel mai important în această ordine este fără îndoială Philolaos, un contemporan al lui Socrate. El este cel ce a demonstrat proporția folosind cuburi (6 suprafețe, 8 unghiuri și 12 laturi). Secțiunea octavei în 5 tonuri întregi și 2 diezi, determinarea tonului întreg prin 27 (213/216) și a semitonului prin 13 (256/213) i se datoresc. Elevul său Architas din Tarent, care a fost prieten cu Platon, a determinat corpul științelor înrudite cu muzica:

aritmetica, geometria și astronomia, punînd astfel o bază pentru ceea ce ev. med. va numi științe liberale. La acesta se mai adaugă încă Heraclit din Pont și cu el se circumscrie astfel ambianța așa-numită pitagoreică. Platon și Aristotel s-au alăturat tendințelor sale și le-au dezvoltat în sensul filosofiei lor proprii. După filologul Frank, Platon s-ar deosebi de pitagoricieni prin crearea speculațiunii cifrelor, a afirmării unei armonii a cifrelor de sine stătătoare, apriorică. După acesta, Platonicienii ar fi adevărații canonicieni. Trecerea de pe planul speculațiilor pe cel real al muzicii este atribuit unei noi orientări, de natură realistă. Grecilor li se datorește determinarea unei atitudini estetice față de realizarea muzicii. Această orientare se leagă de numele lui Damon, care ar fi fost profesorul lui Socrate și care, sub pretextul de a-i fi dat lui Pericle lecții de muzică, l-ar fi învățat legile conducerii statului. Platon îl pomenește în scrierile sale, iar Aristotel este cel ce pune accentul principal pe latura estetică a muzicii. Dar cel mai de seamă reprezentant al acestei tendințe, adevăratul întemeietor al unei științe muzicale realiste în antic. este Aristoxenos din Tarent, căreia muzicologia de azi îi datorește extrem de mult. În timp ce școala lui Pitagora ia ca bază studiul absolut al cifrelor oglindit în ordinea muzicală, pentru noua orientare estetică, retorica este știința după care se călăuzește expresia muzicală. În această ordine de idei se dezvoltă în primul rînd teoria* propriu-zisă a muzicii și nu speculația mistică matematică care a pus în legătura mișcarea planetelor, succesiunea anotimpurilor etc. în raporturi muzicale. O imediată consecință a acestei atitudini estetice o găsim în semnificația pe care o capătă muzica din punct de vedere educativ. Astfel se dezvoltă studiul despre etosul muzical întîlnit la Platon și la Aristotel. Iată un exemplu de felul cum gîndește Aristotel asupra muzicii: „Dacă se zice că studiul muzicii în copilărie poate avea de scop să pregătească un joc al vîrstei mature, la ce folos să ne însușim personal talentul acesta și să nu recurgem, pentru plăcerea și instrucțiunea ei, la talentele artiștilor speciali, cum fac regii Perșilor și ai Mezilor? Oamenii practici, care și-au făcut o artă din lucrul acesta, nu vor avea ei oare o execuțiune mult mai perfectă, decît niște oameni cari nu i-au dat decît timpul strict necesar, ca să o cunoască? Sau dacă fiecare cetățean trebuie să facă singur aceste studii lungi și penibile, de ce n-ar învăța el de asemenea și toate secretele bucătăriei, educațiune, care ar fi cu totul absurdă?" La întemeierea și consolidarea unei interpretări morale a muzicii nu trebuie uitată nici contribuția filosofilor stoici. Astfel muzica intră ca subiect de discuție contradictoriu în arena luptelor dintre diferite opinii. Unii dintre sofiști n-au pregetat să aducă argumente împotriva muzicii, clamînd lipsa ei de expresie, inutilitatea ei. Dacă găsim în concepția noetică și etică a muzicii o afirmare a valorii ei, dimpotrivă, scepticii sînt cei care reprezintă în istoria filosofiei gr. o atitudine negativă față de ea. Reprezentantul principal al acestei atitudini este Sextus Empiricus. Iată un pasaj de felul cum gîndește acesta despre muzică: „Căci în general muzica nu este numai o auzire de sunete care bucură, ci ea se cultivă și în imnuri și în rugăciuni și la jertfele aduse zeilor. De aceea, muzica îndeamnă sufletul la rîvnă pentru lucruri bune. Dar ea este și consolarea celor întristați. De aceea celor ce sînt în doliu li se cîntă din flaut, care alină durerea lor. Acestea fie zis în favoarea muzicii. Contra acestora se poate susține mai întîi că nu este ușor de recunoscut că unele melodii sînt prin natură stimulatoare ale sufletului pentru acțiune, iar altele reținătoare. Căci aceasta se întîmplă contrar opiniei noastre. Astfel cum se face că bubuitul tunetului — după cum spunea cel din școala lui Epicur — nu semnifică revelarea unui zeu, ci lucrul acesta li se pare numai profanilor și superstițioșilor, deoarece același bubuit se produce și dacă se ciocnesc alte corpuri — în același fel — întrecîc, ca la moara care se învîrtește sau mîinile care aplaudă. Și tot astfel, cît privește melodiile cu caracter muzical, ele nu sînt prin natură unele în cutare fel și altele în altul, ci sînt considerate de noi ca atare". Scepticismul în muzică reprezintă în lumea gr. spiritul iluminismului. Concepția muzicală realistă însă cedează din nou, iar în epoca perioadei alexandrine renasc vechile concepții religioase, mistice. Reprezentantul cel mai de seamă al acestei orientări este fără îndoială Plotin. În cadrul acesta se reiau vechile speculații matematice și cosmologice. Este fără îndoială epoca de decadență a filosofiei clasice gr. Latinii au preluat într-o oarecare măsură cunoștințele cîștigate de gîndirea muzicală gr., dar, în principiu, n-au trecut dincolo de comentarii. La Martianus Capella, în lucrarea sa *Des nuptiis Philologiae et Mercurii*, se stabilește sistemul celor șapte discipline: gramatica, dialectica și retorica, constituind *trivium* și aritmetica, geometria, muzica, astronomia, constituind *qvadrivium**, care, împreună, formează pentru tot ev. med. sistemul celor șapte arte liberale. Cu Boethius, care a trăit între 480 și 525 î.e.n., cancelarul lui Teodoric cel Mare, putem socoti încheiată epoca filosofiei muzicale antice. Cele cinci cărți, *De institutione musica*, constituie o prezentare generală a sistemului muzical gr., datorat de Boethius în special lui Nikomahos și Ptolemeu, și pe care ev. med. le-a preluat, dezvoltîndu-le în felul său. (L. R.)

greghesca (cuv. it.), gen vocal în vogă în sec. 16 la Veneția, înrudit cu madrigalul* și villanella*. Era scris pe texte în limba „greghesca" — un amestec de gr., dalmațiană, venețiană și istriană — invenție a poetului și muzicianului Antonio Molino. Au scris g.

Willaert, Rore, A. Gabrieli, Giaches de Wert, Costanzo Porta. (O. B.)

gregoriană, muzică ~. Termenul definește întregul repertoriu al cîntului oficial al bisericii latine, cînt care a început să se organizeze și cristalizeze începînd cu sec. 6—7, dezvoltîndu-se și îmbogățindu-se pînă în sec. 11; s-a păstrat, cu unele neînsemnate și sporadice transformări, pînă în practica de cult actuală. **G.** a influențat și a fost la rîndul ei influențată de dezvoltarea muzicii culte vest-europene. Denumirea provine de la numele Papei Grigore I, zis „cel Mare" (m. 604), care, în timpul pontificatului său, cunoscînd neajunsurile organizării muzicii în bis., a procedat, conform tradiției, la reorganizarea și unificarea cîntărilor bis. (dispersate, în funcție de unele condiții regionale: *cînt ambrosian* sau *milanez, galican, mozarb*) obligatorii în oficierea zilnică a cultului pe parcursul întregului an. Se spune că modelul reformei **g.** l-a constituit muzica bizantină*. *Gradualul* **(2)** și *antifonarul**, stabilite în sec. 6—7, s-au îmbogățit pe parcursul timpului cu noi cîntece, care aparțineau unor noi serbări religioase apărute ulterior (ex. secvențele **(1, 1)**). Cîntările care apar și azi în slujba bis. lat. *(proprium missae,* slujba morților — v. recviem **(1)**, *ordinarium missae* — v. misă, imnurile vecerniilor* etc.) aparțin fondului vechi al **g.** *Alleluia** are o origine mai recentă (sec. 11), celelalte fiind adaptări moderne. Caracteristicile **g.** au fost teoretizate de Guido d'Arezzo. Cunoaștem astfel faptul că **g.** folosește toate modurile **(1, 3)** ce se pot forma pe fiecare din treptele gamei *(do, re, mi, fa, sol, la)*, fără alterații*. Aceste moduri erau clasificate în 8 specii principale, 4 autentice și 4 plagale, diferențiindu-se prin relația care exista între nota care poate fi asimilată cu tonica *(finalis*)* și aceea care se numește tenor **(4)**, *repercusa** și poate fi asimilată cu dominanta*. Autenticele au *tenor*-ul la cvintă* sau sextă*, iar plagalele la terță* sau cvartă*. Aceste moduri sînt: *protus* (autentic și plagal), *deuterus* (autentic și plagal), *tritus* (autentic și plagal) și *tetrardus* (autentic și plagal). În ritmica* **g.**, Guido d'Arezzo distinge 3 categorii: 1. Cîntări *prozaice* în ritm liber; 2. cîntări *metrice*, măsurate sau aproape măsurate; 3. cîntări asemănătoare poemelor *lirice*, în care sînt amestecate diferite ritmuri. La început, cîntul a fost monodic* (la unison*, bazat pe melodiile stabilite: *cantus**), apoi s-a cîntat pe două, trei și mai multe voci **(2)**, prima formă polifonică* la două voci fiind *organum**. *Cantus*-ul **g.**, care nu putea fi modificat, devine *c. firmus** și i se alătură o voce, care o urmează în octave*, cvinte sau cvarte paralele. Organizarea pe 3 voci se numea *triplum**, iar pe 4 voci, *quadruplum**. Perioada de strălucire a **g.** se desfășoară între sec. 7 și 11, după care dezvoltarea polif. favorizează introducerea tot mai abundentă a *imnurilor* **(1)**, *jubilațiilor*, *secvențelor* **(1,1)**, *tropilor* **(3)** etc., ducînd la apariția unor genuri polif. noi, mai ample (cum sînt *misa*, *motetul**), care au revitalizat multe din cîntările bis. Pentru a stăvili aceste influențe și a păstra unitatea **g.**, Conciliul de la Trento (sec. 16) impune o nouă reformă, excluzînd tropii și cea mai mare parte a secvențelor din muzica de cult. În afara faptului că reprezintă repertoriul oficial al bis. lat., **g.**, în forma sa stabilită de *cantus firmus*, a constituit o bază și un punct de plecare în studiul polif. și armoniei **(III, 1)**, ba chiar, adeseori, compozitori renumiți (H. Berlioz, S. Rahmaninov, P. Hindemith etc. — v. *Dies irae)* l-au folosit în lucrările lor. Tendințele de purificare a cîntului **g.**, mai ales în privința „armonizării" sale (denaturate printr-o tratare tonală), se manifestă la sfîrșitul sec. 19, începînd cu școala lui Niedermeyer. (M. M.)

grelots (cuv. fr.) v. **clopoței.**

Griffel v. **plectru.**

grifură v. **digitație.**

grosbois (cuv. fr. /groboa/), denumirea veche, în Franța, a instrumentelor aerofone cu ancie* dublă, de registru **(I)**, grav, în contrast cu *hautbois* (v. oboi) denumire dată celor de registru acut. (W. D.)

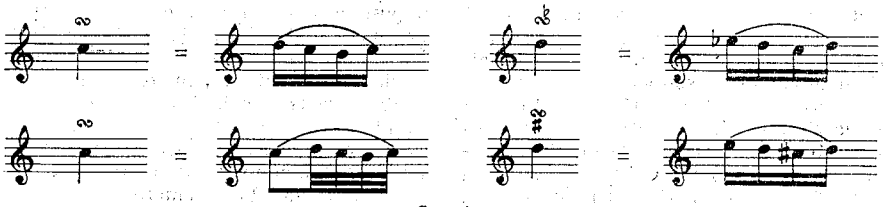
ground (cuv. engl. /graund/ „teren, fundament"). **1.** Echivalentul englez al basului ostinat, de unde și numele de **g.** *bass* (v. *ostinato*). **2.** Gen **(I, 2)** variațional **(1)** cultivat în Anglia începînd din Renaștere* și folosind procedeul basului ostinat. Este echivalentul passacagliei*. În cazul execuției în grup, vocile **(2)** superioare se improvizau adesea de către interpreți. Termenul de **g.** pare a fi fost introdus de William Byrd. Purcell și John Bull tratează genul cu un deosebit rafinament. V. *background*. (A. M.)

growl (cuv. engl.) v. **dirty tones.**

grup, unitate a discursului melodic constituită prin juxtapunerea* a două motive*. Cu o circulație restrînsă în prezent, termenul **g.** a fost intens folosit către începutul sec. 20 de către H. Riemann, V. d'Indy și discipolii acestora (S. R.)

grupet (< it. *grupetto;* „mic grup" < it. *gruppo;* fr. *double;* germ. *Doppelschlag;* engl. *turn)*, formulă **(1)** melodică ornamentală notată prin semnul ∽. Plasat deasupra unei note*, semnul indică execuția a patru sunete și anume: a) cel situat la o secundă* superioară față de nota scrisă; b) sunetul principal (nota scrisă); c) cel situat la o secundă inferioară notei scrise și d) din nou sunetul principal. Dacă semnul este plasat în dreapta unei note, el indică executarea notei scrise urmată de cele patru sunete enumerate mai sus. Semnul invers (∽) indică grupetul care începe cu sunetul aflat la secunda inferioară, trece prin nota principală, atinge

sunetul secundei superioare și revine la nota principală. Semnele de alterație* — plasate deasupra sau dedesubtul semnului — au



Grupet

efect asupra sunetelor superioare sau inferioare sunetului principal. V. *ornamente*. (I. R.)

Grupul celor cinci, denumire generică sub care sînt cunoscuți compozitorii renumiți în jurul anului 1860, pentru a da un impuls nou muzicii ruse. Nucleul **g.** l-au constituit Balakirev și primul său discipol Cui. După scurt timp li s-au alăturat Mussorgski, Rimski-Korsakov și Borodin. Înainte de a se impune prin operele lor, de valoare inegală, compozitorii din **g.** s-au afirmat prin programul lor estetic proclamat de criticul de artă V. Stasov, principalul purtător de cuvînt al grupării, pe care el o numea „mănunchiul puternic". „Manifestul" celor cinci poate fi rezumat în cîteva idei principale: valorificarea folc. rus și al popoarelor orientale ca principală sursă de inspirație; prioritate a formelor* muzicale libere asupra marilor structuri clasice; căutarea unei fuziuni intime dintre cuvînt și sunet, considerată ca expresie a „adevărului vieții" (Mussorgski: „În afară de adevăr, nimic nu este frumos; aș vrea ca personajele mele să vorbească pe scenă așa cum vorbesc oamenii vii, adevărați"); importanță precumpănitoare acordată operei* și cîntecului; reflectarea artistică — prin opere și „drame muzicale populare" (Mussorgski) — a unor mari momente ale istoriei naționale. După aproximativ un deceniu de activitate comună, coeziunea **g.** se destramă, fără însă ca membrii săi să-și schimbe crezul. Acțiunea lor devine mai degrabă personală. De fapt, abia de atunci înainte (după 1870) încep să apară marile creații ale lui Mussorgski, Borodin și Rimski-Korsakov, relevante pentru realizarea artistică a programului ideologic al **g.** Meritul istoric al „celor cinci" este de a fi proclamat necesitatea unei întoarceri a muzicienilor către izvoarele creației pop. și ale istoriei naționale. Prin răsunetul ei europ., acțiunea **g.** a depășit zona culturii ruse, deschizînd drumul pentru dezvoltarea și afirmarea altor școli muzicale naționale.

Bibliogr.: Stasov, V. V., *Articole alese despre Mussorgski*, Buc., 1954; Rimski-Korsakov, N., *Cronica vieții mele muzicale*, trad. rom., Buc., 1961; Gordeeva, E. M., *Grupul celor cinci*, trad. rom., Buc., 1962; Hoffmann, R., *Un siècle d'opéra russe*, Paris, 1946; Barraud, H., *L'Ecole russe* în: *Histoire de la Musique, Encyclopedie de la Pléiade*, Paris, 1963. (R. G.)

Grupul celor șase, grupare reunind șase tineri compozitori francezi în jurul compozitorului de generație mai vîrstnică, Erik Satie (1866—1925). A luat naștere în 1918 (după primul război mondial) în urma reprezentațiilor din 1917, de la *Baletele ruse**, cu baletul *Parade* (realizat de: Jean Cocteau — libretul; Pablo Picasso — decorurile și costumele; Massine — coregrafia; Erik Satie — muzica), care au provocat scandaluri teribile, atrăgînd artiștii tineri de partea noutăților surprinzătoare care rupeau în mod deliberat cu ceea ce fusese pînă atunci expresie sensibilă (Debussy, Ravel), aducînd un aer proaspăt, naiv, provocator, introducînd cu dezinvoltură „licența muzicală". Astfel muzica se apropia de revelația artelor produsă de Apollinaire și Picasso. Cei șase tineri compozitori se numeau: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud și Francis Poulenc. La început au fost cunoscuți sub denumirea de *Nouveaux jeunes* și își prezentau ideile novatoare și muzica în cadrul „întîlnirilor muzicale de la *Vieux-Colombier*", a lui Jacques Cocteau, organizate de cîntărețа Jane Bathori (descoperitoare de noi talente). Personalitățile lor erau foarte diverse, ca și gusturile, estetica și muzica însăși. Țelul însă comun: de a scăpa din închistarea impresionismului* și a unor desfășurări post-wagneriene, militînd pentru o muzică descătușată de vechile idei, orientată, pe de o parte, spre restaurarea sentimentului clasic (în special a celui fr.), iar pe de altă parte spre exaltarea realului. Jean Cocteau este acela care, la *La coq et l'arlequin*, scrie manifestul acestei orientări revoluționare muzicale și artistice. Numele de **g.** apare prima dată în articolul *Les cinq Russes, les Six Français et M. Erik Satie*, semnat de un redactor muzical al ziarului *Comoedia*. Grupul însă se destramă curînd. Lucrarea care le reunește numele într-o creație comună este *Les mariés de la Tour Eiffel* (Jean Cocteau — libretul; Jean Hugo — decorurile și costumele; Georges Auric a compus *Uvertura;* Francis Poulenc — *discursurile generalului;* Germaine Tailleferre — un *quadrille;* Darius Milhaud — *un marș nupțial;* Arthur Honegger — un *marș funebru*). Deși nu reprezintă cu fidelitate spiritul **g.**, lucrarea degajă totuși un aer de familie, o tinerețe a unei epoci, o extraordinară dăruire către mișcare, pe un ton primitiv, naiv, amabil și turbulent.

El se mai întîlnește în lucrările lui G. Auric, ale lui Fr. Poulenc (scrise între 1918—1925), în opera *Le boeuf sur le toit* de D. Milhaud, dar mai ales în muzica lui E. Satie, care desemnează o „epocă de întoarcere la simplitate", la o estetică de căutare a purității esențiale. (M. M.)

gudok, instrument țărănesc, cu coarde și cu arcuș, răspîndit în trecut la ruși. Are trei coarde, dintre care una pentru melodie iar celelalte două pentru acomp. (burdon **(1)**). (L. B.)

guidamani v. **chiroplast.**

guimbarde (cuv. fr.) v. **drimbă.**

guiro (cuv. it.), instrument popular indian din America Latină, introdus în orch. simf. în urmă cu cîteva decenii. El este format dintr-o tigvă, care are pe o porțiune din suprafața sa niște nervuri (în relief). Cu o baghetă mică de metal (10—12 cm) se freacă nervurile, obținîndu-se un zgomot asemănător cu ricîiala. Echiv. engl. *gourd.* (A. P.)

guitar (cuv. engl.) v. **chitară (II, 1).**

guitare (cuv. fr.) v. **chitară (II, 1).**

guitare d'amour (cuv. fr.) v. **arpeggione.**

guitarra (cuv. sp.) v. **chitară (II, 1).**

gusan, cîntăreț popular-profesionist, poet și autor de texte, din Armenia. În ev. med., **g.** era strîns legat, prin arta sa sincretică (cîntăreț, instrumentist, dansator), de teatru. Astăzi **g.** este numele generic al oricărui interpret pop. profesionist. **G.** contemporan, care a preluat arta vechilor așugi*, și-a cristalizat mijloacele de expresie transmise de tradiție, îmbogățindu-le totodată în funcție de gustul și cerințele de expresie actuale. V.: *akîn.*

Bibliogr.: Manouk Manoukian, *La musique des goussannes contemporains,* în: RRHA, tome X, nr. 1/1973. (G. F.)

guslar, rapsod popular (instrumentist și interpret vocal), la majoritatea popoarelor slave.

guslă (gusle), instrument, cu o singură coardă și cu arcuș, răspîndit în Iugoslavia, ce servește cîntăreților populari *(guslari)* în acompanierea cîntecelor, ale celor epice în special. Coarda îndepărtată de gîtul instr. nu permite călcarea ei propriu-zisă (grifura*) ci numai atingerea ei și obținerea, în consecință, a flageoletelor **(1).**

gusli, instrument vechi rusesc. Poate fi văzut pe manuscrise din sec. 14, ceea ce înseamnă că a existat în tradiția poporului rus chiar mai devreme. Se cîntă ținîndu-se pe genunchi prin ciupirea sau lovirea coardelor. În forma modernă poate avea pînă la 30 de coarde. Este instr. de acompaniament. (L. B.)

guslice, vechi instrument cu trei coarde (una pentru melodie și două pentru acompaniament — v. burdon **(1)**) și cu arcuș, întîlnit sub acest nume în Iugoslavia. (L. B.)

gymel (cuv. engl. /dʒmel/, „geamăn"), formă polifonică* primitivă, apărută în evul mediu tîrziu. **G.** constă în desfășurarea melodică a unui cînt pe două voci **(2),** care se mișcă paralel la distanță de terță*. Guglielmus Monachus consideră că **g.** ar fi de origine engl., deoarece compozițiile polif. engl. ale sec. 13 foloseau cel mai adesea terțele și nu cvintele* și cvartele*, care erau preferate în Italia și Franța. **G.** este, astfel, un *organum** în terțe paralele specific engl., așa cum *organum* în cvinte și cvarte paralele este specific fr. Dealtfel, pentru lucrări asemănătoare din aceeași perioadă, însă din alte țări decît Anglia, se folosea denumirea latde *cantus gemellus.* (M. M.)

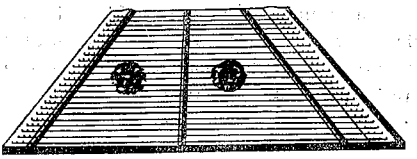
H

h numele notei *si** în nomenclatura alfabetică germană provenită de la latini prin intermediul teoreticienilor din evul mediu. Semnul provine din întrebuințarea caracterului de tipar al literei **H.** pentru *B** *quadratum* ♮, becar*).

În nomenclatura alfabetică engl. se folosește tot *B*, ca la latini, pentru *si*. V. *solmizație; cifraj; major; minor; mod.*

habaneră (< sp. *habanera*), dans spaniol în mișcare legănată moderată (măsura $\frac{2}{4}$) cu un ritm caracteristic: $\frac{2}{4}$ ♩. ♪ ♩ ♩ . Lucrări celebre: **h.** din opera *Carmen* de Bizet; **h.** din *Rapsodia spaniolă* și *Piesa în formă de* **h.** *de Ravel.* (I. R.)

Hackbrett (cuv. germ; lat. *psalterium*; it. *salterio tedesco*; fr. *tympanon*; engl. *dulcimer*), instrument cordofon medieval considerat ca



Hackbrett

fiind strămoșul țambalului*. Peste o cutie de rezonanță* plată, de forma trapezoidală, prevăzută cu orificii de vibrație, erau întinse mai multe coarde (de intestin sau de metal), acționate prin ciupire sau prin lovire cu baghete **(2).** (W. D.)

haemisphaericum v. **laută.**

haidăul v. **feciorească (1).**

haiducească, (haiducesc) 1. *Baladă* **(IV) h.,** cîntec epic popular care reflectă lupta poporului împotriva asupritorilor externi și interni; haiducul „vrea să restabilească cumpăna dreptății" (Al. Russo), el ajută pe cei asupriți, de aceea poporul i-a conferit cele mai înalte calități, adesea hiperbolizate. Producție poetico-muzicală de largă respirație epică, de mari dimensiuni, ale cărei mijloace de expresie au fost grefate pe vechiul fond al baladelor eroice-vitejești, **B.h.** se grupează tematic în două categorii: **b.h.** *antiotomane și antităt̆rești* (ciclul Novacilor, Badiu, Tănizlav, Tătarii și robii, Doicin Bolnavul, Marcu Viteazu, Stanislav) și **b.h.** împotriva asupritorilor interni (Pintea Viteazul, Corbea, Toma Alimoș, Miu, Gheorghilaș, Radu Anghel, Ion al Mare, Botea, Codreanu, Iancu Jianu, Pantelimon, Bujor, Stoian etc.). Recitativul* epic este stilul propriu **b.h.,** iar în unele zone, textul poetic se așterne pe melodii de cîntec **(I, 1)** liric. **B. h.** au avut o perioadă de înflorire în sec. 17—19. Unele teme ale **b.h.** se întîlnesc și în folc. popoarelor sud-dunărene. **2.** *Dans.* **h.,** dans pop. românesc care a luat naștere în mediul haiducesc. Primele notații de **d.h.** le deținem din sec. 16 (o melodie în colecția lui Jan din Lublin, două melodii în colecția de la Dresda), iar din sec. următor sînt consemnate trei variante ale melodiei din colecția Jan de Lublin, intitulate: *Dansul al IV-lea în 6*; *Dansul lui Lazăr Apor* și *Dansul Coloman* (în *Codex Caioni*). Melodiile *Haiducky* (pol.) sînt variante ale cunoscutului dans Banul Mărăcine*. Sulzer clasifică Dansurile românești în: **d.h.,** *dansuri mocănești*, și *dansuri cătănești*, iar Densușianu subliniază apropierea dintre folc. haiducesc și cel păstoresc. **D.h.** se caracterizează prin complexitatea coreografică (pași și figuri de virtuozitate), utilizarea unei recuzite speciale, spectaculozitate (Ghircoiașiu). În repertoriul actual, se mai păstrează unele dansuri bărbătești numite *Haiduceasca*, fără vreo asemănare melodică sau coreografică cu **d.h.**

Bibliogr.: Sulzer Fr. J., *Geschichte des transalpinischen Daciens*, II, Viena, 1781; Densusianu Ov., *Viața păstorească în poezia pop.*, Buc. II, 1923; Ghircoiașiu, R., *Contribuții la istoria muzicii românești*, Buc., 1963; Iorga, N., *Studii și documente*, VIII; Pompiliu M., *Balade pop. române*, Iași, 1870; Delavrancea, B., *Din estetica poeziei populare*, Buc., 1913; Ionescu-Nișcov, Tr., *Haiducia și cîntecele haiducești*, rev. folc. III, nr. 2, Buc., 1958; Pop Reteganu, I., *Pinte Viteazul*, Brașov, f.d.; Alecsandri, V., *Groază, ultimul haiduc român* în: *Columna lui Traian*, Buc., 1873; Brăiloiu, C., *Cîntece bătrînești din Oltenia, Moldova, Muntenia și Bucovina*, Buc., 1930; Comișel, Emilia, *Preliminarii la cunoașterea eposului popular cîntat* în: Rev. folc., 5—6, 1962, Caraman, P., *Contribuție la cronologizarea și geneze baladei populare la români*, în: *Anuarul arhivei de folc., I*, 1932; Prichici, C., *Geneza melodică a baladei Pintea Viteazul*, Rev. folc., 4, 1957; Cosma, L. O., *Hronicul muzicii românești*, vol. 1, Buc., 1973. (E. C.)

Hakenharfe (cuv. germ). v. **harfă.**

halil, instrument aerofon cu ancie* dublă, un tip de oboi* rudimentar, utilizat de evrei în antic. (W. D.)

halling, dans popular norvegian, în tempo **(2)** viu și în măsură binară*. Melodia sa se execută

la hardingfele*. Grieg l-a utilizat în *Suita lirică*. (Cl. L. F.)

Hammond, orgă ~ v. **electrofone, instrumente ; orgă electronică.**

Handäoline (cuv. germ.) v. **armonică (1).**

hand drum (cuv. engl.) v. **tamburină.**

Handharmonika (cuv. germ. „armonică de mînă") v. **armonică (1).**

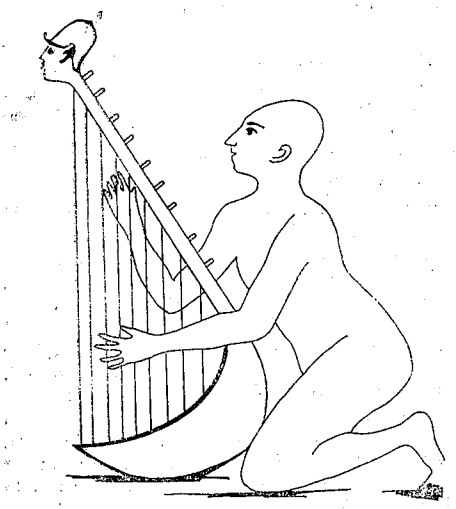
Handtrommel v. **tamburină.**

hang 1. Numele ce se dă în folclorul românesc tubului lung, ce produce sunetul invariabil ca înălțime al cimpoiului*. Sin. : *bîzoi.* **2.** *P. ext.*, mod simplu de acompaniere vocală sau instr. de tipul isonului* (v. și burdon **(1)**). (Expr. : „a ține **h.**"). (L. B.)

happening (cuv. engl.) v. **sincretism ; compoziție (1)).**

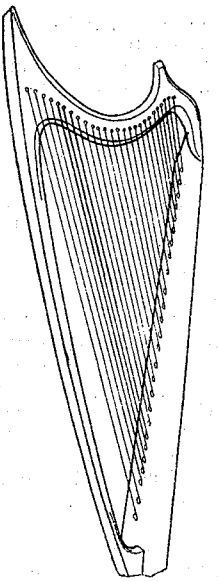
hardingfele (cuv. norvegian), instrument cordofon cu arcuș de forma violinei*, însă de dimensiuni mai reduse, popular în Norvegia. Cele patru coarde întinse peste tastieră* și cele patru coarde simpatice* au un acordaj diferit, în funcție de regiuni. (W. D.)

harfă (harpă) (it. *arpa ;* fr. *harpe ;* germ. *Harfe ;* engl. *harp ;* rus. *arfa)*, instrument cordofon fără tastieră cu coarde ciupite de origine străveche, cunoscut de multe popoare, sub



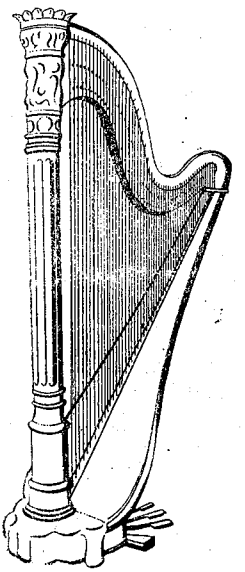
Harfă egipteană

diferite denumiri : *magadis* **(1)** la greci, *nablium* la romani, *trigonon* la sirieni, *kinnor* la evrei, *lebed* la popoarele din Asia Centrală etc. Primele instr. aveau forma unui arc, formă prin care este redată și de hieroglifele și bazoreliefurile egiptene. **H.** „eoliană", populară în Elada, de formă pătrată, montată în aer liber, la atingerea brizei emitea sunetele armonice* ale fundamentalelor respectivelor coarde. În Europa, **h.** apare probabil pentru prima dată la popoarele nordice. În sec. 1 î.e.n., istoricul roman Siculus Diodorus pomenește de **h.** „gotică". Un alt tip, *clársach* este cunoscut de celți în sec. 9.



Harfă gotică

Denumiri ca *chitarra anglica*, **h.** „nordică", **h.** „irlandeză" justifică de asemenea presupunerile referitoare la originea nordică a **h.** pe continentul nostru. Aceste instr. aveau deja



Harfă contemporană

trei părți esențiale: cutia de rezonanță* (așezată în partea inferioară a instr.), consola și coloana de susținere, care le unește sub forma unui triunghi. Între cutia de rezonanță și consolă sînt montate un număr oarecare de coarde, accesibile din ambele părți ale instr. În procesul de evoluție a **h.**, în sec. 13, apare, pentru o scurtă perioadă, un tip denumit *psalterion* (cuv. lat.; it. *arpanetta, arpa doppia;* germ. *Spitzharfe, Doppelharfe, Harfenett, Rotta, Rotte),* avînd cutia de rezonanță plată, așezată vertical, coardele fiind întinse pe ambele părți ale acesteia. Acordajul **(1—2) h.,** indiferent de numărul coardelor, era diatonic*, rămas ca atare pînă în zilele noastre. Pentru a putea utiliza **h.** în diverse tonalități **(2),** în sec. 17 s-a construit un tip numit *Hakenharfe* (germ.) **h.** cu „cîrlige", cu ajutorul cărora coardele puteau fi prescurtate cu un semiton*. În sec. 18, Christian Hochbrucker construiește o **h.,** la care același efect se poate obține prin utilizarea a 7 pedale **(1).** Georges Cousineau și Sébastien Érard perfecționează acest mecanism în așa fel încît coardele pot fi prescurtate cu două semitonuri. Acest instr., denumit **h.** cu două crestături, are 47 de coarde și o întindere între *Do bemol*[2] — *sol diez*[4]. Fixînd cele 7 pedale în prima crestătură, acordajul inițial de *do bemol* major se schimbă în *do* major. Fixarea pedalelor în a doua crestătură transformă acordajul în *do diez* major. Astfel, la **h.** contemporană se pot executa lucrări în toate tonalitățile. Pedalele sînt unite cu mecanismul de prescurtare a coardelor prin sîrme de oțel care trec prin interiorul coloanei de susținere. Fiecare pedală acționează simultan asupra tuturor coardelor acordate identic. Prin fixarea potrivită a pedalelor, coardele învecinate pot fi acordate și enarmonic **(2),** cu excepția sunetelor *re, sol, la* (de ex. *do diez — re bemol, mi diez — fa, sol, la diez — si bemol).* Coardele sînt acordate **(2)** cu ajutorul unei chei de acordaj. În Franța s-au construit și harpe cromatice (cu 80 de coarde) și un tip mai mic denumit *harpe-luth,* care nu s-au impus. Începînd cu Berlioz și Liszt, **h.** este tot mai frecvent utilizată în orch. simf. și de operă. Romanticii au folosit-o ca instr. de acomp., impresioniștii și îndeosebi compozitorii contemporani utilizează toate posibilitățile instr. (flajeolete **(1),** *glissando*-uri, ciupirea coardelor pe lîngă cutia de rezonanță, „sunete fluide" etc.).

Bibliogr.: Zabel, A., *Ueber Verwendung der Harfe im Orchester,* 1894; Grossi, M. V., *L'Arpa ed il suo mecanismo,* 1911; Zingel, H. J. *Harfe und Harfenspiel;* Popescu, B., *Instr. -ele orch. simf.,* 1948, Darvas, G., *Évezredek hangszerei,* 1961; Pașcanu, A., *Despre instr. din orch. simf.,* 1962; Casella-Mortari, *Tehnica orch. contemporane,* ed. rom., Buc., 1964; Demian, W., *Teoria instr.,* 1968; Sachs, C., *Handbuch der Musikinstrumentenkunde,* 1971. (W. D.)

harfă eoliană v. **harfă ; sunet.**
Harfe (cuv. germ.) v. **harfă.**
Harfenett (cuv. germ.) v. **harfă.**
harp (cuv. engl.) v. **harfă.**
Harlem v. **stride.**
harmonia (< gr. ἁρμονία) v. **armonie (II, 1).**
harpe (cuv. fr.) v. **harfă.**
harpe-luth (cuv. fr) v. **harfă.**
harpo lyre v. **liră-chitară.**
harpsichord (cuv. engl.) v. **clavecin.**

hațegana, joc* popular românesc, de perechi, răspîndit în sudul Transilvaniei. Are două părți: 1) o plimbare a perechilor în cerc, în sensul invers rotirii acelor de ceasornic; partenerii, situați lateral unul față de celălalt, se țin de mînă (bărbatul dreapta, femeia stînga); 2) o învîrtire rapidă în ambele sensuri cu treceri pe sub mînă (piruete) ale femeilor pe fiecare sfîrșit de frază* muzicală. Alternarea părților se face pe strigături* de comandă. Ritmul este binar* iar mișcarea vioaie, cu pași simpli însoțiți de multe strigături. V. *învîrtita.* (C.C.)

Hausmusik (cuv. germ. „muzică de casă"), muzică scrisă pentru amatori* (spre deosebire de muzica de cameră* care este destinată virtuozilor profesioniști). Lui Hindemith i se datorează punerea în valoare a genului (ca și a „muzicii de școală" — *Schulmusik,* adresată școlarilor și studenților muzicieni). V. *Gebrauchsmusik.* (I. R.)

hautbois (cuv. fr.) v. **oboi ; gros-bois.**
hautbois d'amour (cuv. fr.) v. **oboè d'amore.**
hautbois de chasese (cuv. fr.) v. **oboè da caccia.**
haute-contre (cuv. fr.) v. **falsetist ; voce (2) ; tenor (1).**
havaiană v. **chitară (II, 7).**
hărțagul v. **învîrtita.**

hăulit, gen **(I, 3)** muzical al folclorului* românesc, cu funcție și structură proprie, cunoscut îndeosebi în zonele subcarpatice. Terminologie pop. variată: „ăulit", „aguguit", „huhurezat" etc. G. Breazul îl definește ca un străvechi obicei românesc de primăvară, format din „cîteva sunete, primele pe care le produce coloana de aer închisă într-un tub acustic", practicat de copii. **H.** se menține în două forme: independent și inclus în alte genuri precum în doină*, cîntec **(I, 1).** Practicat de copii și adulți, în prima formă are funcție de apel, de semnal* de la distanță sau ca exprimare a bucuriei la venirea primăverii; în cea de a doua formă apare la sfîrșitul strofei sau al unor secțiuni („strofe elastice"). Are trăsături specifice *Jodeln*-ului: emisiune vocală caracteristică, trecere constantă de la registrul **(I)** de piept la falset*, intervale* mari, profil descendent și instr., utilizarea armonicelor* naturale ale unui sunet de bază, glissando*. **H.** este alcătuit dintr-un motiv* repetat liber, cu ușoare variații* ritmico-melodice, urmat de un sunet lung și, uneori, un glisando. Materialul sonor extrem de redus este grupat în motive prepentatonice (v. pentatonică) sau în scări acustice (v. gamă).

Sînt folosite cîteva vocale sau silabe: *ă-u, ngă-u-ă; ă-lă-u* etc.

Bibliogr.: Breazul, G., *Patrium Carmen*, Craiova, 1943; Brăiloiu, C., *À propos du Jodel* în: *Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Basel, 1949; Hornbostel, E. M., von, *Entstehung des Jodelns* în: *Baseler Kongressbericht*, 1924; Georgescu, C., *Hăulitul din Oltenia subcarpatică*, Rev. folc., II, 4, Buc., 1966; Wiora, W., *Jodeln*, în: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. VII, Kassel, 1949. (E. C.)

Heckelphon (cuv. germ.), numele instrumentului de suflat din lemn, construit în 1904 de Wilhelm Heckel. De dimensiunea unui fag. dar avînd o grifură (degetație*) și un mod de execuție tipice oboiului* (respectiv cornului englez*), **H.** moștenește, într-o formă modernizată, ob.-bariton. **H.** sună cu o octavă* mai jos decît ob. (D. P.)

helicon 1. Instrumentul cu 9 corzi care servea, ca și monocordul*, numai demonstrațiilor acustice. **2.** Instr. de suflat de alamă de dimensiuni foarte mari, introdus în fanfară **(6)**. Face parte din familia fligorului **(2)**. Tubul său, cu capătul foarte larg, are formă circulară. **H.** se poartă în jurul corpului, sprijinit pe un umăr. **H.** este acordat în *fa, mi bemol, do* și *si bemol*. În orch. simf. îi corespunde tuba*. V.: *susafon; bombardon*. (D. P.)

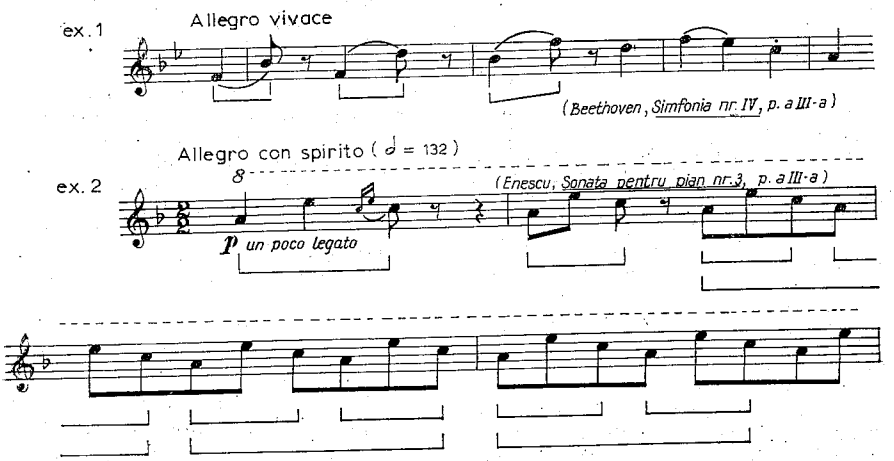
hemiambus (< gr. ἡμί, *hemi* „jumătate" + iamb*), în prozodia* greco-latină, desemnează dimetrul iambic catalectic: ∪ — ∪ —/ ∪ — —. (A. M.)

hamidiapente, în muzica greacă, antică și în cea medievală, denumirea cvintei* micșorate. Echiv. lat.: *semitritonus* (v. triton).

hemiditionos (cuv. gr.), în muzica antică greacă și în cea medievală, denumirea terței* mici. Echiv. lat.: *semiditionus* (v. diton).

hemiolă 1. În teoria greacă*, interval* ce conține o unitate de aprox. un sfert de ton sau *diesis** plus jumătatea sa: $\frac{1}{4} + \frac{1}{8} = \frac{3}{8}$. Acest termen a dat numele unuia dintre cele trei nuanțe *(chroai)* ale genului **(II)** cromatic*. **2.** Transformarea unei pulsații ternare* într-una binară* (ex. 1) și invers; inserarea în măsuri* de sens contrar a unei pulsații ritmice binare* sau termare*. **H.** frînează scurgerea regulată a accentelor **(III, 1)** metrice, pregătind, de obicei, sfîrșitul părții* sau al secțiunii (ca în courantă*). Motivele* ritmico-melodice „rotative", frecvente în muzica mai nouă, se bazează pe același principiu (ex. 2). V. *battuta; furiant*. (G. F.)

heptacord (gr. ἑπταχόρδος *heptahordos*, de la ἑπτά *hepta*, „șapte" și χορδή *hordè* „coardă") **1.** Scară* muzicală de 7 trepte* 𝅗𝅥. Adj., termen ce se aplică instr. muzicale cu 7 coarde, ex. *lră heptacordă*. **3.** La vechii greci, sistem de acordaj*. Există mai multe versiuni asupra originilor tradiționale ale acestuia, care au însă un punct comun: toate menționează numele lui Terpandru. După singura versiune considerată istorică, Terpandru ar fi moștenit lira* cu patru coarde, el adăugîndu-i pe celelalte trei. ■ **H.** rămîne mult timp în uz, chiar și după introducerea octacordului* de către Pitagora, dar nu atît din respect față de tradiție, cît mai ales din cauza încărcăturii simbolice a numărului 7. ■ Al doilea tetracord* al **h.** avea două aspecte, după concepția lui Terpandru (1) și



Hemiolă (2)

după cea a lui Pitagora (2) : **4.** Instr. din familia violelor*, inventat de Vuillaume (sec. 18) cu ambitus-ul* între *basse de viole* (v. *viola da gamba)* și violoncel*; n-a fost întrebuințat în concert **(1).**

heptapodie (< gr. ἑπτά *hepta* „șapte" + + ποδός *podos* „picior"), în prozodia* antică, vers format din 5 *dactili** și 2 *trohei**: — ∪ ∪/ — ∪ ∪/— ∪ ∪/— ∪ ∪/— ∪ ∪/—∪. (A.M.)

heptatonie (heptacordie), totalitatea sistemelor **(11, 3)** sonore alcătuite din 7 sunete diferite dispuse alăturat prin tonuri* și semitonuri*, spre deosebire de alte sisteme sonore cum ar fi cele : pentatonic* (5 sunete dispuse alăturat și prin salturi), pentacordic* (5 sunete alăturate), hexatonic (6 sunete ce se succed prin tonuri întregi — v. hexatonică, gamă) sau hexacordic* (6 sunete dispuse treptat prin tonuri și semitonuri), **h.** stă la baza sistemului /tonal/ diatonic*. În cadrul sistemului modal **(1),** alături de scări cu mai puțin de 7 sunete, se întîlnesc și moduri heptatonice diatonice sau cromatice*. (C. S.)

hermeneutică (muzicală) v. **analiză; fenomenologia muzicii.**

herophon v. **mecanice, instrumente.**

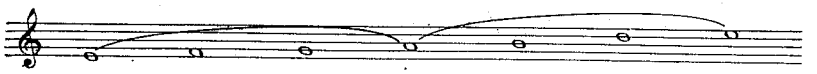
hertz *(simbol Hz)* v. **frecvență.**

heruvic, imnul ~ (< gr. τῶν χερουβικῶν ὕμνος „imnul heruvimilor"), (în liturghia* bizantină) cînt melismatic* în stil* papadic. Datează din sec. 6. Există **h.** duminicale (un singur text pentru toate duminicile) și **h.** speciale (la liturghia darurilor mai-nainte sfințite, în joia și sîmbăta mare). (N. M.) ■ Odată cu introducerea în bis. ort. a polif. corale *a cappella** **h.** a devenit un imn **(1)** important, cu legături abia perceptibile cu stilul melismatic originar, construit, în funcție de înțelesul textului, după principiul motetului*. Forma* sa este de obicei : AA'B, unde A și A' sînt în tonalitate **(2)** majoră* iar B la omonima* minoră* a acesteia (ex. **h** de Bortneanski și de Musicescu). (G. F.)

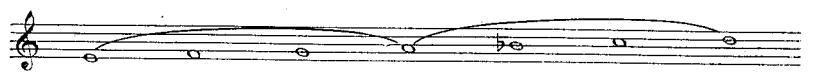
Heruvico-chinonicar, volum de muzică psaltică ce cuprinde heruvice* și chinonice*. (N. M.)

hexacord (< lat. *hexachordum),* scară de șase sunete diatonice* care alcătuiesc o formație intervalică fixă (succesiunea ton*-ton-semiton* -ton-ton), avînd totdeauna semitonul în centru, scară pe care Guido d'Arezzo (Guido Aretinus) și-a bazat (începutul sec. 11) sistemul propriu de solmizare*, utilizat ca mijloc didactic de predare a cîntului. Deoarece pe atunci erau admise și practicate numai semitonurile numite astăzi *mi-fa, si-do* și *la-si bemol,* **h.** puteau fi numai trei (fig. 1). Sunetele lor purtau aceleași nume *(ut . . . la),* deși poziția pe scara înălțimilor **(2)** nu era aceeași. Denumirile **h.** erau în dependență de nota noastră *si**. Astfel **h.** *natural (do . . . la)* nu-l cuprindea pe *si;* **h.** *dur* (lat. *durum) (sol . . .mi)* îl cuprindea pe *si becar,* iar **h.** moale (lat. *molle) (fa . . . re)* pe *si bemol.* Numele dat ultimelor două **h.** proveneau de la grafia literei **b***; colțuroasă, *dură,* în primul caz *(b quadratum* sau *b quadrum),* și rotundă, „moale" *(b rotundum* sau *b molle)* în al doilea. Se mai adăuga faptul că intonarea cu *si becar* a intervalului *fa-si* crea o impresie de asprime, de duritate *(„Si contra fa* este diabolus in musica"— v. triton), pe cînd intonarea cu *si bemol* elimina această duritate. În perspectiva istorică a teoriei* muzicale, **h.** au fost în ev. med. ceea ce erau tetracordurile* în antic. gr. și ceea ce este astăzi octava*. Înainte de Guido se vorbea numai de tetracorduri, iar după el numai de **h.** Abia după 1700 octava a început a avea importanța actuală. ■ Căutînd un mijloc pentru fixarea în memorie a intonației celor 3 **h.** cu structura lor fixă, Guido a găsit un imn gregorian dedicat sf. Ioan și atribuit lui Paolo Diacono, anul 770, ale cărui emistihuri începeau fiecare, în ordine, cu succesiunea tipică a intervalelor **h.** : ton-ton-semiton-ton-ton (fig. 2). Prima silabă a fiecărui emistih (formînd succesiunea *ut . . . la)* a fost aplicată sunetelor celor trei **h.,** indiferent de înălțimea reală a sunetelor. Ca urmare, o silabă oarecare, de ex. *sol,* nu era suficientă pentru determinarea fără echivoc a poziției notei pe scara celor 20 de sunete folosite de Guido (lui *sol* îi corespundeau trei sunete diferite). De aceea în teoria sa a solfegierii (v. *solmizare),* Guido a adoptat un sistem de notare și citire a notelor compus dintr-o literă urmată de 1—3 silabe. (Ex. : cel mai grav *sol* se numea Γ (gamma)-*ut,* cel din octava superioară *G-sol-re-ut,* iar ultimul *g-sol-re-ut.* (Adoptînd **h.** natural, Guido nu mai avea nevoie de cea de a șaptea notă *(si* de mai tîrziu) și, împreună cu celelalte două **h.,** evita tritonul *fa-si,* „teroarea" teoreticienilor din ev. med. Este greșită ideea că Guido a introdus denumi-

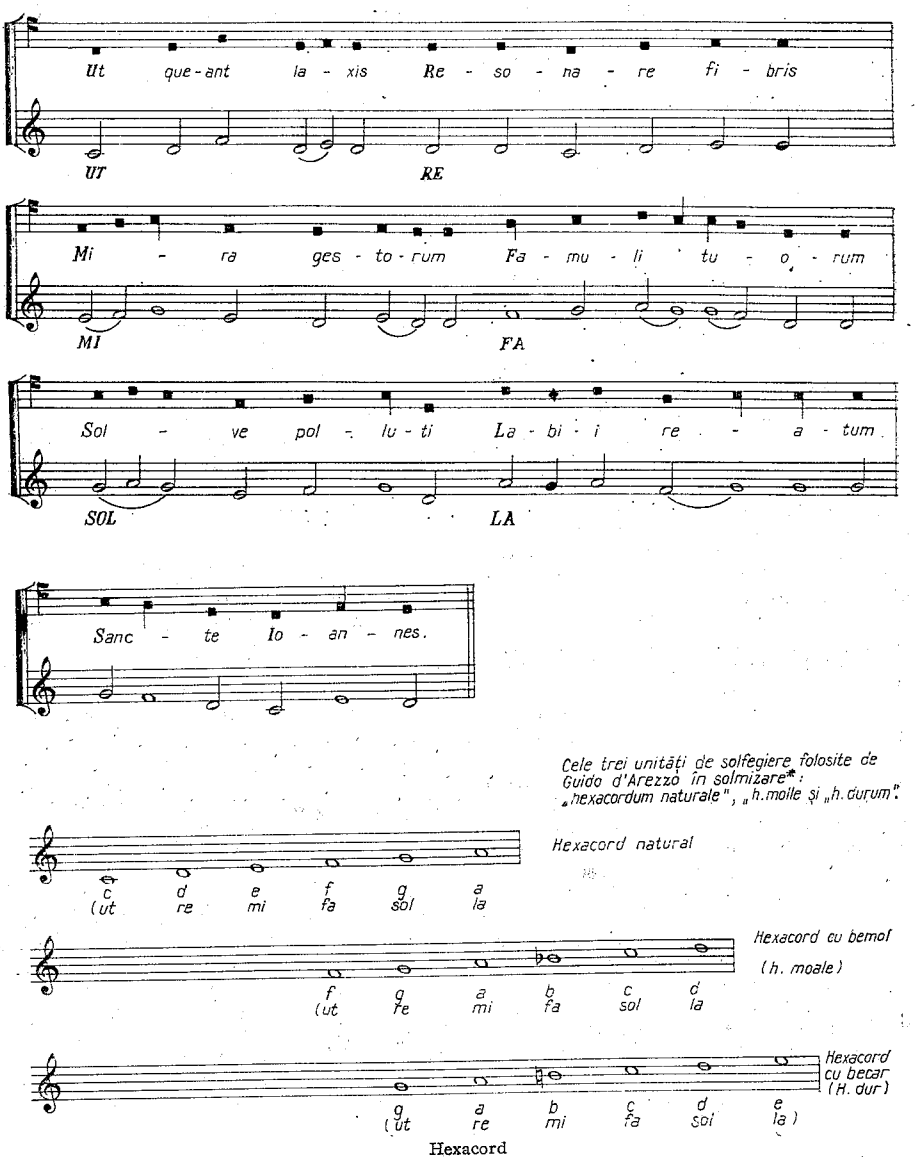
ex. 1



ex. 2



Heptacord (1)



Hexacord

rile silabice pentru a înlocui cu ele literele moștenite din antic. greco-romană (v. *notație*). Adevăratul scop a fost acela de a ușura fixarea în memorie a sunetelor **h.** natural, intonînd cu precizie imnul citat.

Bibliogr.: Riemann, H., *Geschichte der Musiktheorie vom neunten bis neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig, 1898; Pannain, G., *Lineamenti di storia della musica*, Napoli, 1922; Lavignac, A., *La musique et les musiciens*, Paris, ed. din 1925; Magni-Dufflocq, E., *Tesi di storia della musica*, Milano, 1935; Chailley, J., *La notation musicale*, cap. în „La musique des origines à nos jours" (coordonator N. Dufourcq), Paris, 1946. (D. U.)

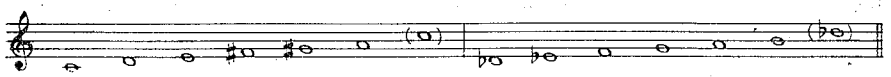
hexametru (< gr. ἓξ *ex* „șase" + μέτρον *metron* „măsură"), vers specific genului epic, cultivat de Homer, Hesiod, ș.a., introdus în limba latină de Ennius și preluat de Lucrețiu, Virgil, Horațiu ș.a. E format din 6 picioare **(1)** dactilice sau spondaice și se prezintă sub două aspecte: **h.** *dactilic* (cel mai frecvent)

— U U/— U U/— U U/— U U|/— U U/|— U

și **h.** *spondaic* — U U/— U U/— U U/

|/— U U/— —/|— U (A. M.)

hexatonică, gamă ~, gamă* muzicală formată din 6 sunete, despărţite între ele prin intervalul* de secundă* mare. Se mai numeşte şi scară hexatonală, gamă prin tonuri (întregi), modul* mărit (pe toate treptele putîndu-se con-



Gamă hexatonică

strui acorduri* mărite din materialul sonor al gamei), gama lui Debussy (compozitorul care a utilizat-o cel mai frecvent, cu înalte rezultate artistice) şi modul I cu transpoziţie limitată (în sistemul de moduri stabilit de Messiaen). Istoric, e semnalată în muzica rusă a sec. trecut. Simetria* perfectă a acestei scări, aşezarea echidistantă a tuturor treptelor şi absenţa intervalelor de semiton* fac imposibile ierarhizările tonale. Oricare din cele 6 sunete poate fi luat ca punct de plecare, fără a constitui propriu-zis un centru tonal sau o finală*. În sistemul temperat*, există două scări hexatonice diferite, complementare între ele. (A. R.)

higheghe v. **violină.**

high-hat (cuv. engl.) v. **talgere.**

hiper- (hyper-) (< gr. ὑπερ „deasupra, peste"), prefix folosit în terminologia muzicală pentru a indica : **1.** un interval* superior faţă de un anumit sunet de referinţă, ex. : hiperdiapente, cvinta* superioară. **2.** În sistemul vechilor moduri **(I, 1)** gr. (v. şi greacă, muzică), un mod format la cvinta superioară faţă de cel originar, prin transpunerea* tetracordului* grav al modului originar la octava* superioară (hiperdorian, hiperlidian, hiperfrigian, hipermixolidian); V. *sistema teleion.* Echiv. lat. *super-.* Ant. *hipo-*.

hipo- (hypo-) (gr. ὑπό, „sub, dedesubt"), prefix folosit pentru a indica : **1.** Un interval* descendent faţă de un anumit sunet. **2.** Un mod* plagal, format faţă de cel autentic fie la o cvintă* descendentă, în sistemul modurilor **(I, 1)** gr., fie la o cvartă* descendentă, în sistemul modurilor **(I, 3)** medievale.

hipodiapente v. **diapente.**

hipodiatessaron v. **diatessaron.**

hipponactie v. **choliamb.**

his, *si** *diez**, în terminologia muzicală germană.

hisis, *si** *dublu diez**, în terminologia muzicală germană.

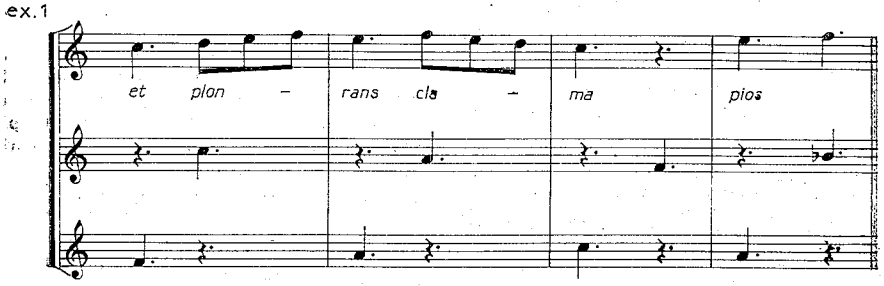
hodoroaga, joc* popular românesc, de bărbaţi, întîlnit în sudul Transilvaniei şi în Dobrogea. Se joacă în cerc cu braţele prinse în lanţ. Are ritm* asimetric ($\frac{5}{8}$ ♪ ♪ ♪ ♩), melodie proprie şi mişcare moderată ; paşi simpli cu deplasări bilaterale alternînd cu paşi săriţi încrucişaţi (în faţă şi în spate) executaţi pe direcţia inversă rotirii acelor de ceasornic. Alternanţa se face la comandă. Sin : *şchioapa.* (C. C.)

Holzblock (cuv. germ.) v. **lemn (1).**

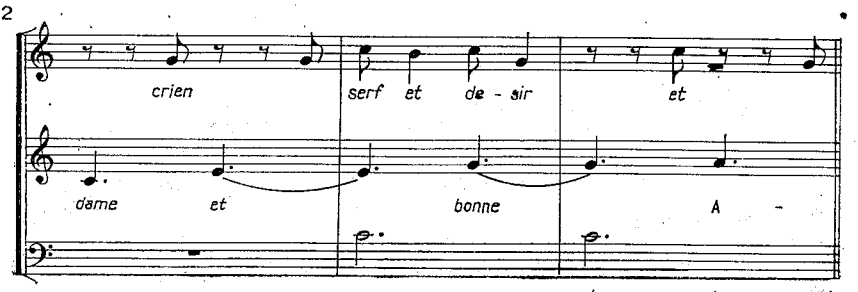
homotonie v. **irmos ; prosomie.**

hoquetus ([h]ochetus ; [h]oketus) (cuv. latinizat din fr. veche : *hoquet* sau *hocquet* „sughiţ", < probabil din arabul *al-qat ;* germ. *Hoket ;* engl. *hocket ;* it *ochetto)* **1.** Tehnică de compoziţie cultivată cu precădere în Franţa, Italia şi Anglia în perioada polifoniei* vocale a evului mediu timpuriu, constînd în decuparea unei linii melodice în segmente scurte (decupare denumită în epocă *truncatio vocis)* şi repartizarea acestora la două voci **(2).** Vocile angrenate în **h.** pot coexista cu una—două voci independente, plasate deasupra sau dedesubtul lor (vezi exemplele, preluate din enciclopedia Fasquelle). Primele lucrări elaborate în **h.** sînt clausulae **(2)**-le la două voci şi organum*-urile la trei voci ale compozitorilor şcolii de la Nôtre-Dame (sec. 12—13 — v. Ars Antiqua). Tehnica **h.** se consolidează şi generalizează în sec. 13—14, cînd este preluată în motete* — în special în secţiunile mai tensionate ale acestora (Ph. de Vitry, G. de Machaut) — şi apoi în muzica instr. Începînd din veacul al 15-lea, **h.** cedează în favoarea unor modalităţi com-

ex. 1



ex. 2



(după Encyclopédie „Fasquelle".)

Hoquetus

ponistice mai complexe. **2.** Specie muzicală care utilizează intensiv sau exclusiv tehnica **h. (1)**, specie tipică pentru sec. 13. (S. R.)

hora bradului, joc* popular românesc, ritual, care face parte din ceremonialul nupțial, în Muntenia. Se joacă sîmbătă seara sau duminică dimineața cînd se împodobește bradul de nuntă. Iau parte în general tineretul și familiile mirilor. Coregrafic, este o horă **(1)** obișnuită din repertoriul local care capătă funcția ceremonială în momentul respectiv. (C. C.)

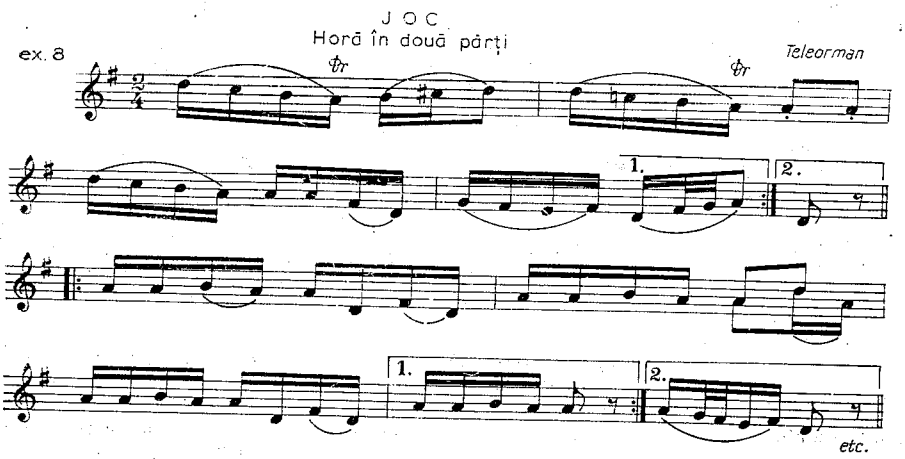
hora din căluș, joc popular românesc care face parte din complexul *călușului**. Se execută la sfîrșit și iau parte și spectatorii. De cele mai multe ori călușarilor li se dau copii în brațe, în timpul jocului, în credința că ei vor fi feriți de boli. Din punct de vedere coregrafic este o variantă obișnuită de horă **(1)** care capătă funcția rituală în momentul respectiv. (C. C.)

hora la patru v. **rustemul.**

hora (horea) miresii 1. Cîntec **(1, 4)** ceremonial de nuntă, cu mai multe variante, răspîndit în Transilvania, Țara Crișurilor și Maramureș. Se cîntă de către nuntași, în grup, înaintea plecării alaiului la cununie. **2.** Joc* popular românesc (variantă de horă **(1)**), practicat în cadrul ceremonialului nupțial, în Muntenia, Oltenia și Moldova. Se joacă imediat după sosirea alaiului de la cununie și constituie unul din momentele care marchează integrarea miresei în familia mirelui; în timpul jocului mireasa și soacra mică împart daruri nuntașilor apropiați (ștergare, cămăși etc.). Are ritm binar*, mișcare vioaie și melodie proprie care se cîntă și vocal de către lăutari*. Sin: *nunească*. **3.** Joc vocal din ceremonialul nupțial în Maramureș. Se joacă de către femei spre dimineață după învelitul miresii (înlocuirea cununei de mireasă cu năframa de nevastă). (C. C.)

hora miresii la apă, moment ritual din ceremonialul nupțial, în Muntenia. Duminică dimineața (imediat după ce a fost îmbrăcată), mireasa merge la o fîntînă mai îndepărtată (sau la rîu) ducînd o găleată împreună cu un tînăr rudă apropiată a mirelui (care se numește cumnat de mînă), urmați de alaiul nuntașilor și de lăutari*. Acolo scoate apă de trei ori și cu un mănunchi de busuioc stropește în cele patru puncte cardinale. În acest timp alaiul nuntașilor joacă hora. Coregrafic este o horă **(1)** obișnuită din repertoriul local care capătă funcția rituală în momentul respectiv. (C. C.)

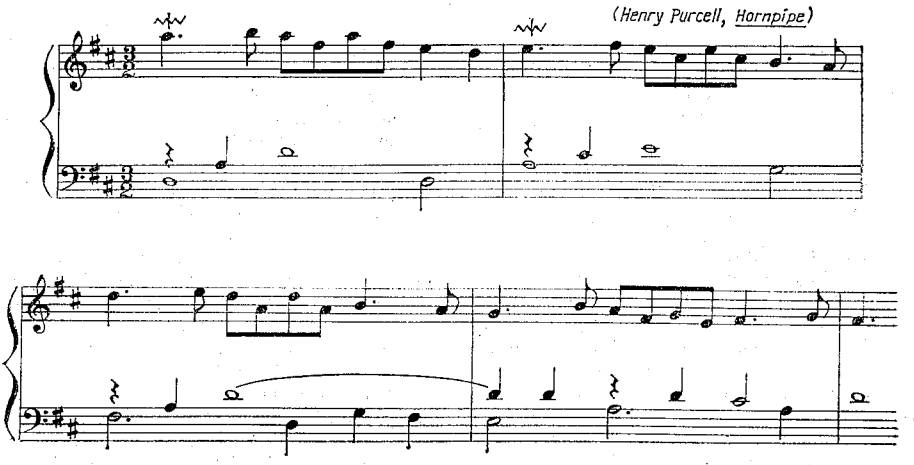
horă 1. Vechi dans popular românesc („**h.** strămoșească" — Filimon), răspîndit în toată țara. Frecvența și caracterul acestui dans au închipuit pentru majoritatea compozitorilor români din sec. 19 și din prima parte a sec. 20 chintesența jocului* pop., **h.** fiind transpusă, în diferite forme și modalități, în muzica cultă. Deși prin întreaga ei răspîndire în lumea românească și în cea sud- și est- europ. **h.** cunoaște astăzi variate forme coregrafice și muzicale, se impun anumite trăsături dominante, ce-i atestă și unitatea și vechimea (preistorică — cum poate fi bănuită din reprezentarea figurativă a așa-numitei" **h.** de la Frumușica"), caracterul magic (de pînă la fixarea ei istorică și în limitele etic-estetice ale practicii muzical-teatrale eline): a) evoluție coregrafică de cerc sau șir, cu ținere de mînă sau după umeri; b) desfășurare în tempo **(2)**, în general lent, ce exclude virtuozitatea și permite participarea la **h.** a întregii colectivități; c) vocalitatea muzicii (melodiile sînt însoțite frecvent de text). În această interferență de caractere, terminologia — încă insuficient studiată, nu numai în sfera folc. românesc ci și în cea a muzicii universale — este grăitoare atît pentru unitatea genului cît și pentru varietatea sa, cea din urmă explicînd evoluția termenului spre alte genuri, inclusiv nedansante. χορός (gr.), din care derivă χορεία (v. choreia **(1)**), a fost în tragedia* gr. un *dans în cerc, cîntat*. Forma înrudită *kolo**, păstrată la popoarele slave (iugoslavi, polonezi, ucraineni), poate fi pusă în legătură cu termenul trac *kolavrismos*, ceea ce ar arăta o origine tracă



a termenului, sau în orice caz o înrudire între respectivii termeni (chiar dacă, în fond, între *choros* și *kolavrismos* comună rămîne numai sfera mare a dansului, nu și particularitățile de ethos*, dansul trac fiind considerat un dans războinic). Pe de altă parte, caracterul vocal al melodicii choros-ului explică evoluția termenului în muzica occid. spre acela de *chorus* (**1, 2**), de unde derivă finalmente acela de **cor** (**1**). Și în folc. românesc, denumirea **h.** nu se restrînge numai la joc, ci, desprinzîndu-se chiar de coregrafic, desemnează cîntecul* (= hore, în Transilvania) sau cîntecul improvizat, cîntarea prin excelență (= horă/e lungă — v. doină). În lumea medievală, mai ales biz., *choros* a fost preluat și convertit, în funcție de noile necesități și de noua concepție: αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν τυμπάνῳ καὶ χορῷ (*Septuaginta*, Psalm 150); *Laudate eum in tympano, et choro*: *laudate eum in chordis, et organo* (*Vulgata*, Psalm 150). Deși G. Breazul crede a descifra la noi o convertre de tip folc. a termenului: „Cuvîntul χόρος, *chorus* a fost înțeles și tîlmăcit, de către traducători și zugravi, ca o veritabilă **h.** strămoșească" (*Patrium carmen*, p. 44), credem totuși că imaginea, care este proprie nu numai frescelor românești ci și acelora din Balcani, atestă — ca și versetul din Scriptură — o conștientă reutilizare a fenomenului, în virtutea dublei sale funcții de dans și de cîntec, în favoarea gestului de adorație. Pentru circulația termenului, sînt de luat în considerare: *chorós* (n. gr.), *horo* (bulg.), *cor* (aromână), *horovod* (rusă), *horumi* (gruzină). (G. F.) ■ Ca gen coregrafic-muzical, **h.** are o mare vitalitate în zonele extracarpatice, mai puțin în S Transilvaniei. **H.** este reprezentată printr-un mare număr de dansuri, unele desemnînd mișcarea (**h.** *lentă*, **h.** *iute* etc.), altele direcția evoluției coregrafice (**h.** *la stînga*, **h.** *la dreapta*, **h.** *bătută* etc.), iar altele stilul muzical și originea (**h.** *boierească* — de proveniență mai nouă, în măsură* de 6/8 —, **h.** *de mînă* — acomp., în Oltenia, de vocea unuia dintre lăutari*). **H.** au la bază hexacordii* sau heptacordii* diatonice*, colorate uneori prin cromatizare (v. cromatism), rareori pentatonice*; sînt construite din 1—2—3 fraze* pătrate, repetate cu variații* melodice și ritmice. În **h.** de stil mai nou, deseori în măsură de 6/8, melodiile sînt mai bogate din punct de vedere modal. Despre **h.** găsim cîteva date la Cantemir, care face distincție între acest dans („cînd toți, prinși între ei, joacă în cerc și se mișcă cu un pas egal și regulat de la dreapta spre stînga") și *danț* („așezați într-un șir lung și prinși de mîini așa încît capetele să rămîie libere, și se învîrtesc cu diferite mișcări"). **2.** Locul unde se desfășoară jocul duminical sau cu prilejul unor sărbători. **3.** Ansamblul de jocuri („a început **h.**"). **4.** În general, melodie de dans („trage, neico, hora-ntinsă"). (E. C.)

Bibliogr.: Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae*, trad. rom. de G. Pascu, Buc., 1923; Burada, T. T., *Tanz und Spiel bei den Rumänen*, în: *Das literarische Rumänien*, Buc., nr. 3, martie 1889, republ. în: Teodor T., Burada, *Opere*, îngrijitor de ed. V. Cosma, vol. I, Buc., 1974; Breazul, G., *Patrium carmen*, Craiova, 1941; Pîrvescu, P., H. *din Cartal*, cu arii notate de C. M. Cordoneanu, Acad. Română, *Din viața poporului român*, Buc., 1908; Bucșan, A., *Specificul dansurilor pop. românești*, Buc., 1971; Tomescu, V., *Musica daco-romana*, Buc., 1978, Quatrième partie.

hornpipe (cuv. engl. /hornpaip/) **I. 1.** Instrument aerofon cu ancie* dublă, confecționat din corn de animale. **2.** Denumirea în Anglia a carabei (fluierul discant*) de la cimpoi* (W. D.) **II.** Dans popular de origine scoțiană (cunoscut și în Wales), în măsură ternară*, dar și binară*, cu ritmuri complicate și figuri variabile (era dansat solistic sau de perechi). Instr. predilect de execuție a melodiei dansului este cimpoiul. Purcell și Händel au introdus **h.** în muzica de scenă și în suită*. (G. F.)



Hornpipe (II)

horo(s) v. **horă ; kolo.**

horologion (< gr. ὥρα *hora*, „oră, ceas, timp" + λόγος *logos* „cuvînt"), carte liturgică ce cuprinde slujba ceasurilor sau orelor 1, 3, 6, 9 (laude bisericești), precum și celelalte laude (vecernia*, pavecerniță, miezonoptica, utrenia*). Există manuscrise muzicale vechi biz. care cuprind însă numai cîntări ce se execută la ceasuri. (N. M.)

hronos v. **timp (I, 3).**

huhurezat v. **hăulit.**

humoreskă, piesă în formă* liberă, înrudită cu *capriciul**, putînd avea și un caracter umoristic. Termenul a fost introdus de Schumann, care și-a intitulat astfel piesa pentru pian op. 20 (1839) și a doua din *Piesele-fantezii* op. 88, pentru vl., v-cel și pian (1842). Exemplul său a fost urmat de Heller, Grieg, Reger etc. Cea mai celebră **h.** este a șaptea din seria de opt **h.** *op. 101* pentru pian de Dvořák. (A. M.)

hunters horn (cuv. engl.) v. **corno da caccia.**

hurdy-gurdy (cuv. engl.) v. **chironda.**

huțulca, joc* popular întîlnit în Moldova, cu ritm* binar* și mișcare moderată. Melodia executată uneori vocal.

hvalite (< sl. хвалитнѭ sau biz. πασαπνοὴ οἱ αἶνοι „toată suflarea laudelor" sau „laudele"), cîntări alcătuite din psalmii 148, 149 și 150, numiți „ai laudelor", ce se cîntă (sau se citesc) la utrenie*, între exapostilarie* și eotinale*. (S. B. B.)

hymnarium (cuv. lat.) v. **imnar.**

hyper v. **hiper.**

hypo v. **hipo.**

hyporchema (< gr. ὑπόρχεμα), cîntec dansat și mimat, originar din Creta. Avea un caracter vesel și se executa în cinstea lui Apollo. (A. M.)

I, Î

iamb (< gr. ἴαμβος *iambos*), (în prozodia* antică) unul din picioarele **(1)** metrice cele mai utilizate. Se compune dintr-o silabă scurtă și una lungă: ∪ —, fiind astfel inversul troheului*. (A. M.)

ichimatorion (< gr. ἤχημα *ichima* „cîntare răsunătoare"), carte de muzică bisericească ce cuprinde icoase*, cîntări în general asemănătoare cu cele calofonice (v. *calofonicon*). (N. M.)

icos (< gr. οἶκος „casă" — influență a lb. ebr., unde casă însemna și „poezie", „cîntare"), una dintre strofele condacului* sau canonului **(2)**, ce descrie caracterul sărbătorii mai pe larg decît condacul — fiind una dintre cele două strofe rămase în poemul condac — și se găsește în cărțile de cult intercalat printre catisme, la sfîrșitul odei **(3)** a șasea între condac și sinaxar* și, uneori, după oda a treia. Cel mai mare număr de **i.** se află în imnul acatist* (S. B. B.)

ictus (cuv. lat. „lovitură") **1.** (în prozodie*) Accent* care cade pe una din componentele piciorului **(1)** metric. **2.** (în cîntarea gregoriană*) Conform teoriei călugărului benedictin André Mocquereau (1849—1930) de la mănăstirea Solesmes* (Franța), **i.** este un accent teoretic cu ajutorul căruia melodia este segmentată în celule metrice de cîte 2 și 3 sunete. **I.** servește doar la orientarea interpretului și nu corespunde nici unei accentuări reale. **3.** Accent **(III, 5)** ce marchează culminația într-o frază*. (A. M.)

idiofone, instrumente (< gr. ἴδιος, *idios*, „propriu") v. **instrumente (I).**

idiomelar v. **stihirar.**

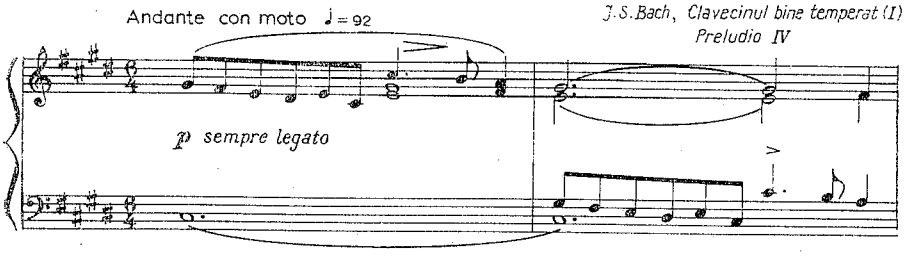
idiomelă (BIZ.) (< gr. ἰδιόμελον *idiomelon*), imn **(1)** în formă ce tropar*, cu text în proză, care are melodie proprie (neîmprumutată); nu servește ca model altor cîntări. Este alcătuită uneori din mai multe strofe, chiar și neasemănătoare și așezate pe melodii diferite. (S. B. B.)

iedera, joc* popular românesc, întîlnit în Banat, cu ritm* binar* și mișcare vioaie. Melodia executată vocal.

ieniceri, muzică de ~, muzica militară a trupelor turcești de ieniceri. Executată de meterhanea*, **i.** avea un caracter zgomotos și foarte ritmat. Odată cu extinderea puterii otomane, acest gen de muzică a fost cunoscut și în Europa occid. Intonațiile sale (uneori și instr. tc.) pătrund în muzica cultă a sec. 18, la Gluck în operele *La rencontre imprévue* și *Ifigenia în Taurida* și la Mozart în *Răpirea din serai* și în *Sonata pentru pian în la major* (KV 331) în scopul redării atmosferei orient., iar la Haydn în *Simf. militară* și Beethoven în *Victoria lui Wellington sau Bătălia de la Vittoria* și în finalul *Simf. a IX-a*, în scopul exprimării caracterului războinic, marcial. Interesul pentru „culoarea turcă" persistă și în sec. 19; pianoforte era prevăzut cu un registru **(II, 1, 2)** „ieniceresc" (de clopoței*, mici talgere* și baghete **(2)** ce loveau cutia de rezonanță*), iar flașnetele* erau înzestrate cu piese de muzică „a la turca". În țara noastră, muzica meterhanelelor a fost, cu deosebire în sec. 17—18, muzica oficială a ceremoniilor la curțile domnești.

ilustrație muzicală, însoțirea unei manifestări artistice (teatrale, plastice, cinematografice) cu elemente sonore adecvate. **I.** este larg utilizată în teatrul radiofonic, recitalul de poezie, filmul artistic și documentar, expoziții etc. Se deosebește de muzica de scenă* și de muzica de film* prin faptul că, în general, nu reprezintă o compoziție ci o asamblare de fragmente ale unor lucrări preexistente. (I. R.)

imitație, repetarea exactă sau mai puțin exactă de către o altă voce **(2)** (sau alte voci) a unei (sau unor) diviziuni sintactice a(le) obiectelor sonore (celule*, motive*, fraze*, perioade*, segmente, fragmente, secțiuni etc.) schimbîndu-



Imitație

se de obicei și coordonatele verticale și orizontale (respectiv ale frecvențelor* și ale timpului). Ca arhetip, **i.** poate fi imaginată în abstract. De aceea, în practica muzicală, a fost folosită în sisteme*, stiluri*, epoci și estetici diferite (primind bineînțeles aspecte individuale). O găsim astfel ca trăsătură fundamentală a polifoniei* vocale a școlii neerlandeze*, a Renașterii* și a celei vocal-instr. a barocului* (culminînd în muzica lui J. S. Bach), apoi în clasicism* și în romantism*, prinzînd forme mai libere, pentru ca în muzicile sec. nostru să o întîlnim din nou sub o latură restrictivă și chiar constructivistă (serialismul* și neoclasicismul*), jucînd deseori, în creația unor compozitori contemporani, rolul unui element de detaliu în realizarea țesăturilor dense, respectiv a diferitelor texturi* (în acest caz neputînd fi depistată ca atare, implicînd perceperea fenomenului global). **I.** ține de sintaxa* muzicală, nu numai prin faptul că se referă la diviziunile sintactice, ci și datorită virtuților ei de a constitui un procedeu în alcătuirea unor subcategorii sintactice (cum este în cultura europ. contrapunctul* imitativ — ipostază a polifoniei*). Există mai multe criterii de clasificare a **i.**: a) în funcție de axa verticală, respectiv axa frecvențelor* (deschiderea intervalică), cînd **i.** este melodică (la primă*, secundă*, terță* etc.) sau armonică (se referă la simultaneitatea intervalelor ce formează acorduri*, blocuri sonore sau conglomerate sonore); b) în funcție de axa orizontală, a timpului (valorile de durată*), cînd **i.** este de valori egale, augmentată* sau diminuată*. Rezultă deci pe această axă **i.** ritmică (a se compara **i.** în concepția clasică — respectiv **i.** ritmică, bazată pe celule, figuri și grupări ritmice cu **i.** în concepția serială .— **i.** unei serii* de durate (II), unde se pot depista formațiuni ritmice doar teoretic, deoarece practic ele își pierd efectul psihologic); c) după sensul (direcția) de desfășurare a vocilor, cînd **i.** este: directă, inversată*, recurentă* (retrogradă) sau recurent-inversată (retrogradă inversă); d) în funcție de cumularea celor două axe, ceea ce implică combinarea parametrilor* muzicali, rezultînd **i.** de tipul melodico-ritmică, ritmico-armonică etc.; e) în funcție de momentul pornirii vocii care imită, unde se distinge: **i.** normală (cînd începutul vocii care imită coincide cu finalul diviziunii sintactice care va fi imitată), **i.** întîrziată (cînd de la sfîrșitul diviziunii sintactice există o „distanță" oarecare pînă la momentul pornirii vocii care imită — caz mai puțin întîlnit în practică, doar teoretic posibil) și **i.** în *stretto** (vocea care imită nu așteaptă sfîrșitul diviziunii sintactice care trebuie imitată, suprapunîndu-se, pe o porțiune bine calculată în muzica notată tradițional, sau printr-o întîmplare în muzica „notată" aleatoriu — v. aleatorică, muzică — cu aceasta); f. în funcție de procesul imitativ, unde respectarea întocmai sau parțial a termenilor **i.** a dus la clasificarea oricărui tip de **i.** în **i.** severă (strictă) și **i.** liberă (se folosesc și termenii: identică și variată*). Cazul limită al **i.** îl reprezintă canonul (4), o **i.** continuă care vizează forma* muzicală și **i.** la aceeași voce (repetiția imitativă), sub forma ecoului (III) sau a răspunsului* interior, un aspect intermediar între **i.** și repetiție (depinde în mod esențial de caracterul execuției implicînd puterea de sugestie a expresiei). Elementele metrice (1), dinamice* și timbrale* contribuie în general la sublinierea procesului imitativ.

imn (< gr. Ὕμνος *hymnos*) **1.** Cîntare de laudă în cinstea unei divinități, idei sau erou. Practicat mult în antic., în bis. ortodoxă ia forme fixe, strofice (Tropar*, Condac*, Canon (2) heruvic*). În bis. cat., modelul este dat de **i.** ambrozian (v. gregoriană, muzică). Prelucrat polif., pe principiul alternării dintre solo și cor, **i.** se apropie de stilul cantatei* și cunoaște o mare răspîndire în sec. 18 sub forma unor cicluri mari pentru tot anul. **2. I.** *de stat*, piesă cu funcție de emblemă a statului, folosită în împrejurări sărbătorești, oficiale. Aparține culturii naționale și oglindește istoria și spiritualitatea poporului respectiv, caracterul solemn al **i.d.s.** fiind subliniat și de conținutul versurilor. Apare în sec. 18—19, dar materia muzicală este uneori mai veche: cîntece pop. revoluționare, patriotice, imnuri rel., fragmente din opere*, marșuri* militare etc. Linia sa melodică este pregnantă și cantabilă, ușor de memorat. **I.d.s.** este legat îndeobște de stilul coral al sec. 19. Sin: *imn național*. (E. Z.)

imnar (< lat. *hymnarium*), carte bisericească ce conține imnuri (1), cîntecele de slavă ale bis. cat. În sec. 8—9, imnele erau notate fără melodie (cea din urmă fiind fixată începînd cu sec. 11). Alături de imnuri, **i.** conținea adesea și psalmi*. (I. S.)

imn de stat (i. național) v. **imn (2).**

imnograf, în primul mil. al muzicii creștine (v. bizantină /gregoriană/, muzică), autor al textelor imnelor (1). V.: *melod*; *melurg*.

imnul acatist v. **acatist.**

impresionism, curent apărut în arta plastică franceză la sfîrșitul sec. 19 și ilustrat de pictori ca Monet, Degas, Renoir, Pissaro, Sisley, Cézanne etc. Criticul de artă Louis Leroy a vorbit cel dintîi despre „școala impresionistă" referindu-se la un tablou al lui Claude Monet intitulat „*Impresie, răsărit de soare*". „*Impresioniștii*" au creat o artă a reacțiilor imediate, surprinzînd o anumită „impresie" asupra luminii și materiei; în tablourile „impresioniștilor" vibrația luminii este principiul dominant iar

culoarea dobîndește principala funcție expresivă. Transferul acestui termen în domeniul muzicii se cuvine a fi făcut cu precauțiile impuse de orice comparație dintre două domenii care operează cu sisteme de semne diferite. În arta lui Cl. Debussy, de care este uneori atașat termenul, sînt elemente ce pot fi apropiate, pînă la un punct, de pictura omonimă. Considerabila îmbogățire a limbajului armonic, utilizarea modurilor (**I, 3**) gregoriene și a celor proprii muzicii Extremului-Orient, scriitura pentru orch., bogată în combinații instr. inedite ajungînd uneori la o adevărată „pulverizare" a timbrurilor*, ca și scriitura pianistică, plină de nuanțe și subtile indicații de expresie*, concură la crearea unui sistem de „culori sonore" comparabil cu irizația cromatică a picturii impresioniste. Arta lui Debussy, ca și a „impresioniștilor", este cea a evocării și nu a descripției, a sugestiei și nu a reprezentării . („Se poate oare reda misterul unei păduri măsurîndu-se înălțimea copacilor?" — Claude Debussy). În ce măsură aceste elemente și altele, precum preferința pentru miniatura de formă liberă degajată de structurile tradiționale, justifică analogia dintre Debussy și pictorii impresioniști este o întrebare care rămîne deschisă. Se poate vorbi însă cu siguranță despre un context cultural-artistic omogen în liniile sale mari (alături de pictura impresionistă, rolul poeziei simboliste în definirea acestuia este esențial), în care creația singulară a lui Debussy își plasează aportul de puternică originalitate. Despre o „școală impresionistă" în muzică nu poate fi vorba, cu toate că elemente caracteristice pot fi întîlnite la numeroși compozitori de mai mică importanță, fr. sau de influență fr. Ele nu îmbracă însă trăsături de sistem cînd apar la personalități de primă mărime ca M. Ravel, A. Roussel, I. Stravinski, G. Enescu, Z. Kodály, M. de Falla ș.a. (în muzica românească, școala lui Castaldi, din care făceau parte Otescu, Nottara și Alessandrescu, se înscrie în această sferă), pentru care contactul cu arta lui Debussy a constituit nu un model ci deschiderea spre drumul propriu.

Bibliogr.: Debussy, Cl., *Dl. Croche, antidiletant*, trad. rom. Buc., 1965; Strobel, H., *Claude Debussy*, Paris, 1952; Vallas, L., *Claude Debussy et son temps*, Paris, 1958; Alexandrescu, R., *Claude Debussy*, Buc., 1962; Firca Clemansa Liliana, *Direcții în muzica românească*, 1900–1930, Buc., 1964. (R. G.)

impromptu (cuv. fr. /emprompty/ „improvizație"), piesă instrumentală cu caracter improvizatoric*. I. celebre în creația lui Schubert (inițiatorul genului, prin cele opt lucrări cu acest nume), Schumann, Chopin (trei **i.** op. 29, 36, 51 și o Fantezie—**i.**), Liszt, Fauré. (I. R.)

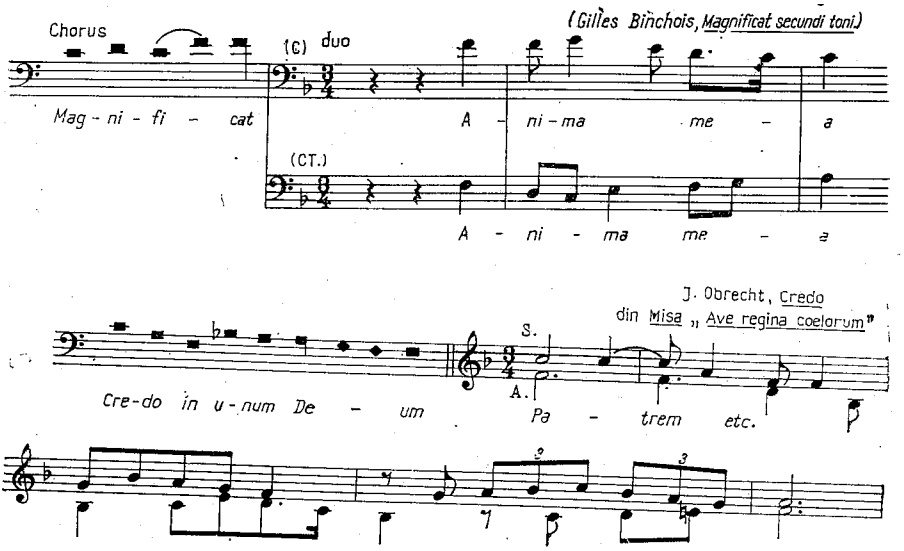
improvizație, invenție pe moment a unor fragmente sau lucrări muzicale (compoziții*), realizată mai mult sau mai puțin după niște tipare prestabilite. Granițele **i.** sînt de fapt cele două aspecte îndelung dezbătute în rîndul muzicienilor, și anume: **i.** spontană, absolut liberă, legată numai de intuiție și inspirația de moment, fără a fi bazată pe indicații, tipare, canoane etc., cunoscute și stabilite anterior (valabilă, doar pe plan teoretic, în unele manifestări din folclor*, în *free jazz**, sau în unele muzici ale sec. nostru, fiindcă practic nu există o **i.** absolut liberă, deoarece nu putem fi rupți de tradiția unor muzici, sau măcar de o stare muzicală anterioară nouă, deja întipărită în subconștient în momentul actului improvizatoric; o situație contrară ar duce la o muzică cu totul inedită care ar genera categorii sintactice — v. sintaxă (**2**) — noi, lucru neconfirmat pînă acum de practica muzicală) și **i.** ce se realizează după legi prestabilite sau după un model (ocupînd un procent ridicat în folc., în jazz, în muzica preclasică, clasică și în muzica de după anii 1950). Între cele două frontiere se poate detecta o gamă largă de aspecte care privesc și îmbină atît **i.** liberă, după inspirația de moment, cît și pe cea „canonizată" după legi și modele restrictive (un exemplu elocvent este **i.** din epoca romantică). O altă clasificare (strîns legată de modul în care se produce **i.**) este în funcție de notație*. Există **i.** scrisă și nescrisă în partitură*. La rîndul ei, **i.** scrisă prezintă o multitudine de aspecte care sînt cuprinse între cea mai sumară indicație (în unele muzici aleatorice*) și o notație precisă (cazul unor lucrări enesciene care s-au născut din îmbinarea caracterului improvizatoric din folc. cu construcția riguroasă de tip europ. ce indică pînă și cele mai mici detalii). Între aceste două situații limită sînt plasate muzici care adoptă schițe în notație, mai mult sau mai puțin complexe, ori alte sisteme de notație, extramuzicale, care pot sugera, unui sau unor executanți, modul, starea etc. în care să se realizeze actul **i.** Desprindem astfel **i.** vizuală, după un desen, după anumite combinații de culori, sau după anumite forme plastice, **i.** grafică realizată după anumite indicații grafice (de pildă în lucrările lui E. Brown), **i.** de tip semantic, după semnificațiile unui text literar (poezie, proză), practicată de K. Stockhausen etc. Desigur, ideea de **i.** este foarte veche și își are originea în folc. ancestral (născîndu-se odată cu muzica). Termenul de **i.** a început să se impună mult mai tîrziu, respectiv în ev. med., pe măsură ce actul improvizatoric a fost conștientizat. În folc. există o dispoziție improvizatorică bazată pe unele formule (**I, 4**), în speciile cu structură liberă (exemplu: descîntecele). Mai mult, **i.** stă la baza eterofoniei* (categorie sintactică desprinsă din prac-

tica de cînt proprie folc. și preluată de muzica cultă). Ștefan Niculescu, un exeget al problemei, arată că sub forma ornamentală*, eterofonia apare în folclor „determinată de impulsul improvizatoric de moment al interpreților". Tot el definește eterofonia ca fiind „un fel de *tulburare* improvizatorică a cursivității unimelodice plasată între etape de unison (octavă)". Folclorul reclamă **i.** mai ales în sistemul **(II, 6)** parlando-rubato. În muzica cultă, **i.** este la mare preț în sec. 17 cînd mari maeștri ai acestei practici muzicale, considerată o adevărată artă, improvizau la diferite instr., cu predilecție la orgă*. (Frescobaldi, Sweelinck, ș.a.) sau la clavecin* (L. Couperin — preludii* improvizatorice pe ideea de variație*). **I.** (în stil fugato*) ajunsese o condiție necesară de a ocupa un post de organist*. După 1700, Bach și alți compozitori cristalizează forme scrise, adevărate capodopere, provenite din ideea de **i.** (fantezia*, preludiul, invențiunea* etc.). Totodată păstrează tradiția **i.** delimitînd deja în mod precis diferite tipuri care s-au impus alături de **i.**: contrapunctică* (în stil fugato, imitativ*) și anume: **i.** armonică (pe un bas cifrat*), **i.** melodică (linii ornamentate, figuri* melodice) și chiar **i.** ritmică. În clasicism*, **i.** devine o formă a artei rezervată soliștilor*. Apar cadențele **(2)** instr. care însemnă **i.** pe teme* date **(i.** pe o temă provine de fapt tot din preclasicism unde se improvizau fugi*, în special la orgă, tradiție păstrată pînă în zilele noastre). Dar aici ideea este extinsă, deoarece în cadențele instr. ale clasicilor, iar mai apoi ale romanticilor, temele se suprapun, vizînd, din ce în ce mai mult, o etalare a tehnicii instr. de virtuozitate (exemplu: Liszt). Dar epoca romantică deschide, alături de marea virtuozitate instr., drumul spre o **i.** de atmosferă (Chopin, C. Franck, Bruckner, Dupré etc.) care s-a extins în sec. 20, primind în schimb alte coordonate de fond. Există în muzica cultă a sec. nostru trei direcții importante, legate toate de apariția ideii de aleatorism, care avînd în viață o aplicativitate generală — cuprinde „nenumărate tranziții, de la imposibilitate *(inclusiv* imposibilitatea) pînă la certitudine *(inclusiv* certitudinea)" — M. Boll — înglobează bineînțeles și **i.** muzicală. Astfel deosebim **i.** în muzica aleatorică* europ. (deși unii autori — ex. Nattiez — nu identifică **i.** cu actul *alea)* provenită din limitele serialismului* integral, care ajuns în zona de percepție a aglomerării (texturile* sonore) și-a pierdut funcția detaliului, lăsînd loc posibilității introducerii **i.** în execuție (unul dintre exemple ar fi școala poloneză — Panderecki, Lutoslavski, etc.), **i.** liberă din muzica de tip aleatoriu amer. (J. Cage, E. Brown, etc.), care vizează ori incidențe de obiecte sonore, ori inspirații generate de fenomene extramuzicale (desen, pictură, sculptură etc. despre care am mai amintit) și **i.** provenită din filonul folc., în special de la popoarele extraeuropene care folosesc un model melodic de **i.** (maqam*, patet, râga*), manifestată în lucrările mai noi ale lui Stockhausen, A. Stroe etc. Desigur, **i.** își găsește și astăzi un teren larg de acțiune în folc. (amintim doar păstrarea tradiției **i.** din muzica sp. de chitară sau cea sud-americană), în jazz și în muzica „pop", dar pînă acum fără putere în generarea unor schimbări importante pe tărîm muzical. Ea repetă sub diferite forme tipurile **i.** existente, moștenite prin tradiție.

incalzando (cuv. it. /incaltsando/ „grăbind, zorind"), indicație de tempo **(2)** prin care se cere precipitarea mișcării. Sin.: *accelerando**

incantație, practică de cînt sau recitare proprie folclorului* ancestral care constă în folosirea unor cuvinte sau formule magice (cîntate, rostite ori cîntat-rostite) de către inițiații ce săvîrșesc un anume ritual (mitic). Atestată la popoarele primitive, **i.** este o formă de invocare a spiritelor magice. În viziunea acestor popoare, **i.**, ținînd de ritualurile cu specific magic, are o putere de expresie deosebită, fapt ce a dus la perpetuarea ei pînă în zilele noastre în diferite ținuturi unde folc. încă mai păstrează asemenea practici. Dată fiind puterea expresiei, **i.** a fost preluată și de arta cultă, rămînînd unul din mijloacele de exprimare a unor stări transcendentale sau de pură atmosferă. O găsim la grecii antici, drept o practică de invocare, fiind proprie sincretismului* prin îmbinarea formulei cîntate cu cea recitată. Romanii îi arată de asemenea un viu interes mai ales în sfera literară. **I.** este apoi oarecum părăsită în arta europ., revenind abia în sec. nostru la unii reprezentanți ai orientării folcloriste, primind pe lîngă forma proprie vocală, în muzică, și o formă instr. (de pildă la I. Stravinsky în *Sacre du printemps).* Muzical, **i.** se caracterizează printr-o execuție, de obicei, monodică*, cu formule **(I; IV)** repetitive, bazată pe un număr redus de sunete, dar cu o putere expresivă deosebită (chiar obsesivă), vecină cu transa sonoră. În folc., aparține în general sistemului **(II, 6)** ritmic, parlando-rubato. Deși conține formule care revin cîteodată în mod obsesiv, **i.** nu este un procedeu propriu muzicilor repetitive deoarece se compune dintr-o monodie „continuă" în care sînt inserate diferite repetări (interioare) de fragmente (formule) ce îi atribuie discontinuitate. În muzica românească **i.** a fost folosită de L. Glodeanu, D. Popovici ș.a.

incipit (cuv. lat. „început") **I. 1.** În cîntarea liturgică gregoriană*, **i.** este sinonim cu intonație **(I, 2). 2.** În polif. vocală a sec. 13—14, **i.** este fragmentul melodic inițial (text muzical asociat cu text literar) al *cantus firmus**-ului executat omofon* de către tenor **(3)**; cele cîteva sau coborîrea liniei melodice la un interval mic (de secundă* sau terță*), pentru a marca, în monotonia declamației, *initium* (v. *incipit* **(II)**, mijlocul sau sfîrșitul versetului. **4.** În psalmodie sau cantilație* cezură **(3)** în mijlocul unei fraze*. V. *flexa*.



Incipit **(I, 2)**

cu vinte ale **i.** se instituie în general în titlu al lucrării sau al secțiunii de lucrare din care provin. **II.** Într-o accepțiune mai largă, **i.** desemnează primele măsuri* sau fragmentul melodic introductiv al oricărei lucrări muzicale. A devenit (în 1934, Ch. van der Borren) un mijoc de desemnare a operelor cuprinse într-un catalog tematic (sin.: *initium*). (S. R.)

inciză (fr. *incise;* it. *inciso*), termen împrumutat din metrică **(2)**, indicînd subdivizarea unei teme ritmico-melodice care poate constitui elementul de bază pentru o dezvoltare **(1)** ulterioară. Acest mic nucleu, ca element primar în compoziție **(1)**, este reprezentat de un avînt *(thesis*)* și un repaos *(arsis*)* produs pe durata unui timp **(I, 2)** începînd cu subdivizarea neaccentuată a acestui timp și terminînd cu subdivizarea accentuată a timpului următor. (M. M.)

incudine v. **nicovală.**

indeterminare v. **aleatorică, muzică.**

inflexiune 1. Schimbare bruscă și de mică amploare a înălțimii **(2)** sunetului și, prin extensie, a intensității* sau a timbrului*, în cînt sau în vorbire. **2.** În muzica de jazz*, unul dintre elementele importante de expresie*, de îmbogățire a efectelor timbrale și de sporire a varietății ritmice. **3.** În psalmodie*, înălțarea

ingressa (cuv. lat.) v. **introitus.**

initium (cuv. lat. „început") v. **incipit (II)**; **psalmodie.**

inspiratores v. **psalt.**

instrumentală, muzică ~, muzică executată exclusiv de instrumente*, prin opoziție cu muzica vocală* executată de voci **(1). I.** care acompaniază vocile face parte din categoria muzică vocală*. Primele notificări ale **i.** datează din sec. 4 î.e.n. și se referă la Grecia antică, unde cîntul din aulos* solo era foarte răspîndit, fiind tratat la egalul celorlalte arte în cadrul jocurilor pytice. A urmat o lungă perioadă în care **i.** și-a pierdut importanța în favoarea muzicii vocale. Apare doar ca acompaniatoare a acesteia, în special în genurile muzicii laice, sec. 13—14, perpetuînd încă practica acomp. instr. al vocii la orgă veche, harpă* (folosită de trubaduri*), *viola de braccio, viola da gamba* cu 6 strune, sau *viola d'amore* (v. viole) cu 14 strune. Sec. 16 poate fi socotit ca momentul de răscruce în istoria **i.**, aceasta începînd acum să capete importanță atît prin apariția unor noi instr. (violina*, clavecinul*, virginalul), cît și prin folosința tot mai frecventă în acomp. dansurilor*, vocilor, spectacolelor teatrale. Acum încep să apară diferențierile genurilor vocale și instr., după cum întîlnim și specificarea în

partituri*: „*da cantare*" pentru lucrările destinate a fi cîntate vocal și „*da sonare*"* pentru lucrările ce urmau a fi „sunate" instr. Emanciparea **i.** se datorează în special genului muzicii de dans, sub forma succesiunilor de mișcări dansante (pavana*, gagliarda*, couranta*, sarabanda* etc.) și a interludiilor **(1)** instr. ce se interpretau în pauzele dintre scene și acte ale reprezentațiilor dramatice. Acestea au condus la apariția formelor **i.** din sec. următoare: suita*, sonata*, simfonia* ș.a. Un alt gen care înlesnește dezvoltarea **i.** este concertul (cunoscut în Italia în sec. 16). Era un gen prin excelență vocal, dar uneori i se adauga și o formație instr., constînd în dialogul dintre voci **(1)**, sau dintre voci și instr. Cu timpul, prin perfecționarea și diversificarea instr. (sec. 17—18) vocile au fost înlocuite de instr. sau grupuri de instr. soliste, dînd naștere concerto-ului grosso* (desăvîrșit de Johann Sebastian Bach — *Concertele brandenburgice)* și mai apoi concertului **(2)** clasic (Wolfgang Amadeus Mozart). Perfecționarea instr., dezvoltarea genurilor **(1, 2)** și formelor* **i.** se reflectă în numărul tot mai mare de compoziții **(1)** care îmbogățesc literatura muzicală instr. cu lucrări scrise pentru un singur instr. solist, formații instr. mici (duo **(1)**, cvartet **(1)**, cvintet **(1)**, sextet **(1)**, septet **(1)**, octour **(1)**, dixtuor **(1)**), orch. de cameră și orch. simf. mari. (M. M.)

instrumentație 1. Ansamblul cunoștințelor privitoare la posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentelor* muzicale. Conturîndu-se ca o disciplină independentă în cadrul studiului sistematic al muzicii, începînd cu prestigiosul Tratat al lui Berlioz (1844), **i.** înregistrează o necontenită evoluție datorată resurselor în continuă îmbogățire ale instr. tradiționale precum și introducerii de noi instr. Tratatele de **i.** mai cuprind și unele noțiuni de acustică* (legate de modul de producere a sunetelor la diferite instr. și de particularitățile lor de construcție), considerații istorice despre apariția și evoluția fiecărui instr., exemple practice de folosire a instr. (extrase din partituri* muzicale) precum și noțiuni de combinare a instr. în cadrul orch., acestea făcînd propriu-zis obiectul orchestrației.* Sin: *teoria instrumentelor.* **2.** Felul în care este tratat un instr. într-o compoziție **(1)** muzicală — scriitura instr. a acestuia — ținînd seama de posibilitățile specifice ale respectivului instr. **3.** Realizarea unei partituri muzicale prin notarea exactă (prealabilă) a instr. participante și obținerea unor combinații sonore judicios calculate. (A. R.)

instrumente muzicale (< lat. *instrumentum*, „unealtă, aparat"), obiecte, dar mai ales aparate special confecționate cu ajutorul cărora se produc sunete muzicale. Această definiție exclude din sfera conceptului **i.** sonore ale căror sunete se utilizează sporadic în muzică (ex. sirenă*, fluiere de semnalizare, clopote*). Din punct de vedere fizic și vocea **(1)** umană face parte din categoria **i.**, dar terminologia tradițională o consideră, dimpotrivă, un concept antonimic al **i.** (v. instrumentală muzică, vocală muzică). Nu se consideră **i.** nici părțile corpului uman sau ale îmbrăcămintei care prin lovire produc sunete (ex. palmele, pieptul, carîmbul cizmei), deși aceste sunete pot avea o largă utilizare în practicile muzicale ale culturilor primitive și folc. Într-un sens mai larg al conceptului, sînt cuprinse în categoria **i.** și obiecte de altă destinație inițială, folosite drept **i.** (ex. frunza* și solzul de pește*, lingurile și bețele de lovit); pentru desemnarea mai exactă a acestora s-a creat termenul de *pseudo-* **i.** (T. Alexandru: *Instrumentele muzicale ale poporului român*, 1956). În muzicologie*, enumerarea, descrierea, clasificarea și istoria **i.** constituie obiectul *organologiei. Organologia sistematică* clasifică **i.** conform caracteristicilor morfologice și de funcționare. Criteriul de clasificare al chinezilor din antic. era materia primă din care s-au confecționat **i.**, respectiv partea lor considerată cea mai importantă: metalul, piatra, pămîntul ars, pielea, mătasea, lemnul, dovleacul, bambusul. Clasificarea clasică a hindușilor distingea patru grupuri, după caracteristici de construcție și de mînuire: *ghana* (lovite — idiofone), *avanaddha* (acoperite — membrafone), *tata* (frecate cu arcuș) și *sushire* (de suflat). În ev. med. europ. se distingeau trei grupuri: *instrumenta chordata* (de coarde), *pneumatica* (de suflat) și *pulsatilia* (de percuție); această clasificare mai este prezentă și azi în gruparea **i.** orchestrei* simf. La sfîrșitul sec. 19, în urma progreselor înregistrate de acustică*, în parte și sub influența etnologiei, s-au pus bazele organologiei sistematice moderne. Pionierul disciplinei, belgianul V.- Ch. Mahillon a creat, în *Essai de classification* (1880), o clasificare care, cu unele îmbunătățiri de detaliu aduse de E. M. v. Hornobostel și C. Sachs *(Systematik der Musikinstrumente*, 1914), a rămas valabilă pînă în zilele noastre. Mahillon a stabilit patru clase: **i.** *autofon* (numite azi și *idiofone), membranofone, cordofone* și *aerofone.* **I.** *idiofone* produc sunetele prin vibrațiile proprii ale corpului **i.**, confecționat din lemn, piatră, metal sau sticlă. Subclasele grupează **i.** conform producerii sunetului prin lovire (ex. castagnete*, xilofon*, gong*), ciupire (ex. drimba*), frecare cu arcuș (ex. Nagelgeige*), sau suflare (de ex. **i.** chinezesc *ku tang).* **I.** *membranofone* produc sunetele prin punerea în vibrație a unei membrane întinse care potate fi lovită (ex. tobele*), frecată (ex. buhai*) sau acționată prin intermediul unei coloane de aer (ex. mirliton*). **I.** *cordofone* produc sunetele prin punerea în vibrație a corzii întinse, acționată prin lovire (ex. pian*), ciupire (ex. chitară*, clavecin*), frecare (toate **i.** cu arcuș*) sau suflare (ex. harfa* eoliană); după criterii de construcție se disting **i.** cordofone simple (ex. țiteră*, țambal*, pian) și compuse (ex. chitară, **i.** cu arcuș, harfă*).

Grupa percuției din orch. simf. cuprinde, în principal, **i.** membranofone și idiofone dar, într-o viziune mai nouă, și **i.** cordofone acționate prin lovire (pian, țambal). În **i.** *aerofone* mediul vibrator este coloana de aer, acționată prin buzele instrumentistului întinse pe mușțiuc* (ex. trompeta*), dirijarea coloanei de aer spre o muchie ascuțită (ex. flaut*, flaut drept*) sau vibrațiile unei (respectiv a două) lamele de trestie, lemn sau metal (ex. oboi*, cimpoi*, muzicuță*). Orga*, **i.** complex, întrunește un număr variabil de **i.** aerofone diferite. La această clasificare tradițională se adaugă azi clasa **i.** *electrofone** care întrunește atît **i.** cu generator mecanic, în care numai prelucrarea, amplificarea și emiterea sunetului sînt electronice (ex. chitara electronică), cît și **i.** cu generator electronic (ex. trautonium, orga electronică*, sintetizator*). Clasificări ale **i.** mai mult sau mai puțin diferite față de aceasta au mai creat S. Schaeffner *(Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique,* 1931), H. H. Dräger *(Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente,* 1948) și H. Husmann *(Einführung in die Musikwissenschaft,* 1958). ■ **i.** *populare,* **i.** muzicale proprii culturilor folclorice*. În accepțiunea restrînsă a conceptului, **i.** pot fi considerate numai **i.** muzicale create de instrumentiștii pop. înșiși sau de meseriași care trăiesc în mediul folc. respectiv (ex. drîmbă*, toacă*, buhai*, bucium*, nai*, fluiere*, cobză*), în sens larg însă se acceptă drept **i.** și **i.** de fabrică încetățenite în cultura pop. (ex. clarinet*, taragot*, acordeon*, trompetă*, țambal*). Delimitarea celor două categorii este dificilă, dat fiind faptul că unele **i.** (ex. vioara*) în anumite zone sînt produse de artizanat țărănesc, în altele nu. Pentru cea de a doua accepțiune pledează și faptul că poporul, preluînd de la muzicanții orășeni **i.** noi, de fabrică, le-au asimilat prin elaborarea și cultivarea unor modalități de execuție proprii folc. din zona respectivă. Sistematizarea **i.** se face pe baza criteriilor organologiei generale. (Fr. L.).

instrument obligat v. **obligat.**

intabulare (fr. și engl. *tablature;* germ. *Intabulierung, Intavolieren;* it *intavolatura)* **1.** Termen folosit în sec. 16 pentru a indica (într-o semnificație foarte generală) o dispunere a muzicii polifonice* în formă de „tavola" (it. „tabel, listă, tablă"), în care vocile **(2)** erau așezate una sub alta, împărțite prin bare* de măsură. **I.** era folosită în notarea partiturii* unui singur instr., polif., spre deosebire de notarea partiturilor pentru grupuri de executanți. Se cunosc **i.** pentu orgă*, clavecin*, lăută*, ce folosesc cu precădere notația tabulaturilor*, precursoare ale basului cifrat*. **2.** Termenul **i.** apare adesea în titlul lucrărilor tipărite pentru aceste instr. soliste *(Toccata e partite d'intavolatura di cembalo* di Gerolamo Frescobaldi — 1615; *Intabulatura di liuto* di Francesco da Milano — 1536). **3.** Procedeul de transcriere al lucrărilor vocale (sau altor lucrări de ansamblu*) în notația pentru orgă sau lăută. Corespunde procedeului modern de a reduce, în scriitură pentru pian, o lucrare scrisă inițial pentru ansambluri **(I, 2)** de diferite dimensiuni (camerale sau simf.). V. *reducție.* (M. M.)

integer valor (loc. lat. „valoare medie") v. **proporție (II).**

intensitate 1. (fiz.). **I.** *de vibrație a unui sunet,* cantitatea de energie care, transportată de undele* sonore, trece într-o secundă prin unitatea de suprafață perpendiculară pe direcția de propagare a sunetului*. Nivelul (diferența) de **i.** dintre 2 sunete **(i.** *relativă)* se măsoară în decibeli (dB — v. bel), pe cînd **i.** *absolută* în W/cm^2. Unei anumite **i.** de vibrație a sursei sonore îi corespunde o anumită **i.** *auditivă* (fiziol.) sau *tărie* a sunetului, care se măsoară în foni.* ■ Puterea sonoră difuzată în spațiu de instr. muzicale variază în limitele foarte largi. (Ex. orientative pentru *fff* orga mare, 12 W; trombonul, 6 W; pianul, 0,6 W; cl., 0,05 W; o voce de bas, 0,03 W; cîntînd *ppp* o vl. emite o putere sonoră infimă, cîteva milionimi de W). La însumarea surselor sonore, puterea ansamblului nu crește aritmetic, ci logaritmic*, deci mult mai puțin decît adunînd puterile. De ex., dacă unei vl. care cîntă cu o **i.** corespunzătoare unui nivel de 5 dB i se adaugă alte 15 vl. care cîntă fiecare cu aceeași **i.**, nivelul sonor al ansamblului nu crește de la 5 la 80 dB (adică cu $5 \times 15 = 75$ dB), ci numai cu 12 dB (adică de la 5 la 17 dB). Aceasta explică în parte faptul că o orch. mare poate să acompanieze un instr. solist ca hf. sau chitara fără a prejudicia echilibrul sonor (v. și *amplitudine).* **2.** (în teoria* muzicală) Una dintre calitățile sunetului muzical (alături de înălțime **(2),** durată **(I, 1)** și timbru*) determinată de **i. (1).** Valoarea sa relativă (rezultînd din diferența de **i.** a două sunete) a fost convențional stabilită de practica muzicală și redată prin semnele dinamice*. Raporturile și variațiile de **i.** constituie astăzi obiectul dinamicii **(1, 2).**

Bibliogr.: Peters, I., *Die mathematischen und physikalischen Grundlagen der Musik,* Leipzig & Berlin, 1924; Foch, *A., Acoustique,* Paris, 1934; Krasilnikov, V. A., *Unde sonore în aer, în apă și în solide* (trad. din lb. rusă., Buc., 1957); Bădărău, E., Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne,* Buc., 1961; STAS 1957/1—74, *Acustică fizică;* STAS 1957/4—74, *Acustică muzicală.* (D. U.)

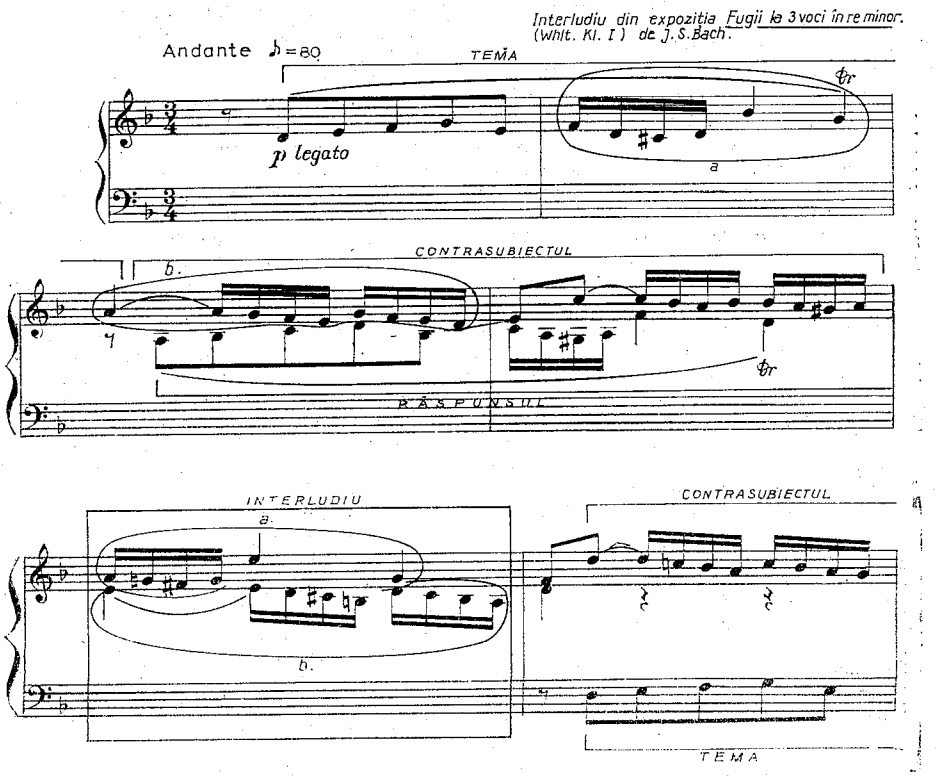
interferență (< fr. *interférence)* (FIZ.), în general. suprapunerea și compunerea a două (sau a mai multor) unde* care se întîlnesc într-un punct oarecare al mediului de propagare, cu efectele rezultante; în particular,

anularea reciprocă (totală sau parțială) a efectelor suprapunerii și compunerii a două unde. Anularea parțială a efectelor a două unde interferate poate fi observată folosind așa-numitul „trombon al lui Quincke", în care deplasarea treptată a culisei* face ca undele produse de vibrațiile* unui diapazon **(6)** să parcurgă două drumuri de lungime diferită. **l.** se produce în punctul de întîlnire al celor două unde; aici, în anumite poziții ale culisei, sunetul* se aude foarte slab. Atunci cînd interferează două unde de aceeași lungime (deci de aceeași frecvență*) și amplitudine*, iau naștere așa-numitele „unde staționare", cu formarea de noduri (amplitudine nulă) și ventre (amplitudine maximă). Undele staționare caracterizează vibrația coardelor și a aerului din tuburile sonore ale instr. muzicale. **l.** explică fenomenul des întîlnit al bătăilor* acustice.

Bibliogr.: Blaserna, P. și Helmholtz, H., *Le son et la musique*, Paris, 1892; Bădărău, E., *Introducere în acustică*, Buc., 1953; Krasilnikov, V. A., *Unde sonore în aer, în apă și în solide* (trad. din lb. rusă), Buc., 1957; Pintacuda, S., *Acustica musicale*, Genova, 1959. (D. U.)

interludiu (< lat. *inter* „între" și *ludus* „joc") **1.** Denumire dată în general unui fragment muzical instrumental plasat între părțile unei lucrări vocale, de obicei mai ample: (Ex. **i.** din opera *Pélleas și Mélisande* de Debussy). Sin.: *intermezzo* **(2). 2.** În muzica religioasă, începînd cu sec. 17, **i.** consta din mici improvizații* la orgă, care legau strofele unui coral*, imn **(1)** sau psalm*. Ele pot utiliza un material muzical înrudit cu cel al părților între care fac legătura, sau un material independent. **3.** În construcția fugii*, **i.** (germ. *Zwischenspiel*) are rolul de a dezvolta materialul motivic inițial și de a face legătura între expunerile temei* în diferitele tonalități **(2)** ale fugii. Prezent încă din expoziția* fugii ca element de legătură, **i.** ocupă un loc important în partea de dezvoltare **(3)** a acesteia, bazată pe succesiunea alternativ contrastantă de expuneri ale temei și de **i.** (Ex.). În invenție*, **i.** îndeplinește, ca și în fugă, rolul de parte de legătură și în același timp de dezvoltare a materialului tematic. Sin.: *divertisment* **(4)**, *episod.* (L. C.)

intermezzo (cuv. it. /intermetso/; fr. *intermède*) **1.** Scurtă operă* comică, de obicei în două părți, care se cîntau pe rînd între actele unei opere *seria* (sec. 17), fără a avea nici o legătură cu acțiunea, pentru a crea un contrast, o destindere a atmosferei. La început în **i.**



Interludiu (3)

nu cîntau decît o soprană (1) și un bas (1) *buffo* (către jumătatea sec. 18 se va ajunge la 5—6 personaje), întruchipînd, ca în *commedia dell'arte*, tipuri fixe. **I.** se bucurau de mare succes, avînd aerul unor farse (2) populare, fără pretenții; puteau fi puse și la sfîrșitul actelor sau transferate cu titlu schimbat dintr-o operă în alta. Către mijlocul sec. 18, **i.** devine un gen autonom, dînd naștere operei* bufe it. și operei comice fr. Compozitorii napolitani (Alessandro Scarlatti, Leonardo Leo) au excelat în crearea de **i.**, în prima jumătate a sec. 18. Capodoperă a rămas însă *La serva padrona* de Pergolesi. **2.** Începînd cu sec. 19, termenul se aplică unor scene de operă sau de balet*, care, fără a strica unitatea lucrării, suspendă sau încetinesc acțiunea (ex. celebrul **i.** din opera *Cavalleria rusticana* de Mascagni). Sin.: *interludiu* (1). **3.** Titlul unor scurte piese instr., cu formă liberă, introdus de compozitorii romantici (Schumann, Brahms au fost printre primii care l-au folosit). Poate interveni și ca denumire a unor părți de ciclu (1, 2) în simfonie*, concert (2), sonate*, suită (1, 2) (ex. Enescu, **I.** din *Suita nr. 1 pentru orch.*). (O. B.)

„**Internaționala**", imn revoluționar al muncitorilor din întreaga lume, compus de Pierre De Geyter, în 1888, pe versurile poetului comunard Eugène Pottier (1816—1887). A devenit Imn (2) de stat al Uniunii Sovietice pînă la crearea actualului imn. Este, de asemenea, imnul partidelor comuniste. (I. R.)

interpret, muzician (cîntăreț, instrumentist sau dirijor) care execută lucrările scrise de compozitor*, avînd astăzi un statut social precis. În funcție de genul (1, 1) muzicii pe care o cîntă, **i.** poate fi de muzică populară*, ușoară*, simfonică* sau camerală*, instrumentală* sau vocală* etc. În muzica pop., care este o muzică ce se caracterizează prin oralitate, **i.** se confundă adesea cu creatorul. Chiar în muzica profesionistă, o clară delimitare a **i.** de creator se realizează abia în sec. 19. Dar, oricare ar fi genul căruia-i aparține, **i.** are menirea de a face să trăiască muzica pentru public. În acest sens este un mediator între compozitor și public. **I.** trebuie să înțeleagă pentru sine sensurile muzicii create de compozitor, intențiile notate de acesta în partitură* și să le tălmăcească pentru a le transmite publicului în cele mai perfecte condiții tehnice muzicale și expresive*. Pentru a putea realiza toate acestea, **i.** trebuie să posede o cultură muzicală și generală deosebită. **I.** se formează în școli de specialitate muzicală, Conservatoare*, prin studiul disciplinelor muzicale (practice și teoretice). (M. M.) ■ În folclor*, considerînd cîntecul (executat vocal sau instr.) ca pe un bun propriu, prin intermediul căruia își exteriorizează gîndurile și sentimentele, **i.** îl adaptează la cerințele sale spirituale, la gustul său artistic, în limitele unor legi tradiționale nescrise. În muzica pop., care „nu are nici o realitate palpabilă" și „nu prinde ființă decît în clipa cînd este cîntată", **i.** nu este un simplu executant ci și creator. Aportul său creator diferă de modul de interpretare (în grup ori solistic), de gen (liric sau epic), de forma melodiilor (liberă sau fixă) (v. structură arhitectonică).

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Esquisse d'une méthode de folklore musicale*, în: *Boabe de grîu*, Buc., II, 4, 1931. (E. C.)

interpretare, acțiunea de redare în cadru public (concert (1)) de către muzicianul interpret* a unei compoziții (1). **I.** presupune participarea intelectuală și afectivă a interpretului la dezvăluirea și transmiterea sensurilor lucrării muzicale. Prin **i.**, o lucrare muzicală poate căpăta o multitudine de sensuri și poate apare mereu nouă, în funcție de laturile conținutului său pe care interpretul știe și poate să le evidențieze. În multitudinea **i.** posibile putem deosebi două categorii de bază: **i.** în stilul* compozitorului și **i.** în stilul personal al interpretului. În ambele cazuri interpretul trebuie să efectueze în afara studiului pur tehnic (vocal sau instr.) și un studiu aprofundat al stilurilor diverselor epoci ale istoriei muzicii, un studiu al scriiturii muzicale specifice compozitorului, un studiu al formelor* muzicale etc. Această cunoaștere ajută interpretul la reconstituirea creatoare a atmosferei epocii căreia îi aparține lucrarea. Cunoașterea caracterului și stilului compozitorului reprezintă însă criteriul de bază în realizarea unei **i.** adecvate. În acest caz interpretul se menține într-o relativă obiectivitate. Desigur că o totală depersonalizare a interpretului nu este posibilă și nici de dorit, idealul **i.** constituindu-l încercarea interpretului de a se identifica cu personalitatea compozitorului. Dar există și stilul de **i.** în care interpretul își pune mai pregnant amprenta personalității sale, intervenind în descifrarea sensurilor muzicii cu experiența proprie de viață și muzicalitate. În asemenea **i.** publicul este surprins de accente neașteptate, care reușesc să desfășoare sensuri noi în conștiința sa, de sublinieri ale unor anume valențe estetice existente în opera interpretată. Pregătirea generală și artistică a interpretului este hotărîtoare pentru **i.**, fiind cu atît mai folositoare relevării expresiei (1), sensurilor majore ale muzicii cu cît este de un nivel profesional mai înalt. (M. M.)

interval (< fr. *intervalle*), în general, diferența de înălțimea* dintre două sunete*. Obiectiv, **i.** este domeniul sonor cuprins între două sunete muzicale diferit intonate (v. intonație (1, 1)); subiectiv, senzația auditivă corespunzătoare raportului numeric dintre frecvențele* a două sunete muzicale diferit intonate. Nota gravă este baza **i.** iar cea înaltă vîrful lui. **I.** pot fi clasificate din mai multe puncte de vedere. **I.** *este melodic* dacă sunetele lui sînt intonate succesiv; el devine *armonic* dacă

intonarea este simultană. Un **i.** melodic este descendent în succesiunea vîrf-bază și ascendent în succesiunea inversă. *Cantitativ*, după numărul de trepte*, cuprins între bază și vîrf, **i.** se clasifică în secunde*, terțe* etc. În continuare, **i.** de o anumită mărime cantitativă se clasifică după mărimea (valoarea) lor *calitativă*, adică după numărul de tonuri* sau semitonuri* temperate* conținut. (Ex.: terța mică, $1^{1/2}$ tonuri, terța mare, 2 tonuri). Considerînd **i.** în funcție de alterațiile* simple, **i.** perfecte (octava*, cvinta* și cvarta*) au trei mărimi calitative (ex.: cvartă micșorată, 2 tonuri; cvartă perfectă, $2^{1/2}$ tonuri; cvartă mărită, 3 tonuri). Celelalte **i.** au patru mărimi calitative. (ex.: terță micșorată, 1 ton; terță mică, $1^{1/2}$ tonuri; terță mare, 2 tonuri; terță mărită, $2^{1/2}$ tonuri). Dacă se consideră și dublele alterații, se obțin mai multe mărimi calitative. (ex.: cvarta dublu micșorată, $1^{1/2}$ tonuri, iar cea dublu mărită, $3^{1/2}$ tonuri). **I.** enarmonice **(2)** sînt cele care conțin același număr de semitonuri temperate, indiferent de denumirea lor (ex.: **i.** de cvintă micșorată *do-sol bemol* este enarmonic cu cel de cvartă mărită *do-fa diez*). **I.** mai mici decît octava sînt *simple*, iar cele mai mari *compuse*, constînd dintr-un **i.** de octavă plus unul simplu (ex.: decima* mare *do-mi* este formată din octava *do-do* și terța mare *do-mi*). **I.** consonante* sînt octava, cvinta și cvarta perfecte, terța și sexta mari și mici; celelalte sînt disonante*. În știința armoniei **(III, 1)**, cvarta este considerată **i.** mixt, consonant în unele situații și disonant în altele. Terțele și sextele au fost denumite și consonanțe *imperfecte*, și au fost admise tîrziu (din sec. 14) printre consonanțe. **I.** sînt diatonice* dacă fac parte din aceeași gamă* diatonică. Ele se numesc *cromatice** dacă unul din sunetele lor (sau ambele) nu fac parte din scara diatonică considerată (ex.: intervalul *re-fa diez* este diatonic în gama *re major* și cromatic în gama *do major*). Un **i.** armonic simplu este răsturnat* dacă baza lui trece la vîrf sau invers (ex.: terța mică *re-fa* este răsturnată dacă nota *re* este ridicată cu o octavă sau *fa* coborîtă cu o octavă; se obține sexta mare *fa-re*). La **i.** compuse răsturnarea se efectuează ridicînd baza cu 2 octave sau coborînd vîrful cu 2 octave). În armonia tonală, **i.** disonante cer de regulă să fie rezolvate, adică să fie urmate de un **i.** consonant. Rezolvarea* se obține mișcînd fie baza, fie vîrful **i.**, fie ambele sunete (ex.: **i.** disonant *do-re* poate fi rezolvat în *si bemol-re*, *do-mi bemol* sau chiar *si bemol-sol*). ■ În acustica* muzicală, cel mai simplu mod de a determina valoarea numerică a unui **i.** este acela de a o exprima prin raportul supraunitar al frecvențelor* sunetelor componente, după scara muzicală considerată (ex. în scara pitagoreică și în cea naturală, octava = 2/1=2, cvinta perfectă 3/2 = 1,50, cvarta 4/3 = 1,33 etc.). În scara sunetelor egal temperate (v. *temperare*) se ia direct valoarea finală a raporturilor de frecvență, plecînd de la semitonul temperat $= \sqrt[12]{2} = 1{,}059$. În această scară, octava $= \sqrt[12]{2^{12}} = 2$, cvinta $= \sqrt[12]{2^7} = 1{,}498$, cvarta $= \sqrt[12]{2^5} = 1{,}334$ etc. Pentru determinarea și compararea valorilor **i.** din scările netemperate (pitagorică, naturală etc.) se calculează logaritmii* raporturilor supraunitare de frecvență care caracterizează **i.** respective. Din aplicarea logaritmilor cu baza 10 derivă unitatea de măsură savart*, iar din a celor cu baza $\sqrt[12]{2}$ unitatea de măsură cent*. Se mai aplică și calculul cu logaritmi cu baza 2, luîndu-se pur și simplu valorile numerice din tabele, neexistînd o unitate de măsură derivată ca cele două citate. ■ În antic. îndepărtată, elemente de studiu al **i.** se găsesc în muzica unor popoare extraeuropene (chinez, indian etc.), dar studiul sistematic al **i.** a început în Europa, în cadrul școlii pitagorice (sec. VI î.e.n.), și a fost dezvoltat de teoreticienii următori lui Pitagora (Aristoxenos din Tarent, Euclide, Didymos, Claudiu Ptolemeu etc.). Experimental, studiul **i.** se efectua pe monocord*. În teoria greacă a muzicii *(harmonikė)*, **i.** consonante erau numai cvarta *(diatessaron*)*, cvinta *(diapente*)* și octava *(diapason* **(1)**). Cvarta (v. tetracord) avea o importanță comparabilă cu cea acordată astăzi octavei*. În gama prin cvinte (Pitagora), **i.** de ton sînt egale (9/8), dar cele de semiton sînt de două feluri: *lima* (semitonul diatonic, 256/243 = 1,053) și *apotoma* (semitonul cromatic, 2187/2048 = 1,067). În această gamă apare și un microinterval*, *coma* pitagorică* sau *diatonică*, 531441/524 288 = 1,013, ca diferență dintre suma a 12 cvinte și suma a 7 octave. În gama naturală* (Zarlino, sec. 16) există două feluri de **i.** de ton: *mare* (9/8 = 1,125, egal cu tonul pitagoric) și *mic* (10/9 = 1,111). Experiența tonului mic face să apară **i.** neexistente în gama pitagorică: *coma** *sintonică* sau *didimică* (diferența dintre tonul mare și cel mic, 81/80 = 1,012), *coma mare* etc., cum și o serie de **i.** „joase" și „înalte" (ex. în gama *do major*, cvinta joasă *re-la* = 40/27 = 1,481 și răsturnarea ei, cvarta înaltă 27/20 = 1,350). În gama solfegistică (sistemul Mercator-Holder) octava este divizată în 53 de microintervale (come Mercator-Holder), iar mărimea oricărui **i.** este măsurată de un număr întreg de come (ex.: semitonul diatonic, 4 come; semitonul cromatic, 5 come; tonul, 9 come; cvarta perfectă, 22 de come, cvinta perfectă 31 de come etc.). Această comă are valoarea $\sqrt[53]{2} = 1{,}013$.

Bibliogr.: Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Buc., 1962; Iușceanu, V., *Moduri și game*, Buc., 1960; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin [1]1891, [2]1921; Dufourcq, N., (coordonator), *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946. (D. U.)

intonație (intonare) I. 1. Redare exactă a înălțimii* sunetelor în interpretarea vocală și instrumentală, în solfegiere*; fixarea **i.**, mai ales în repetiții, este precedată de „darea tonului" de către dirijor și uneori de intonarea fragmentului inițial ce trebuie cîntat de către întreg ansamblul **(I, 2). 2.** Contur al melodiei*, curbă a înălțimilor **(2)** în cadrul discursului muzical. **3.** În cîntul gregorian*, formulă **(I, 1)** cîntată de oficiant și reluată de către cor* sau de către comunitate. **4.** Muzică de orgă, avînd același rol de preludiere ca și **i. (2)** (v. preludiu **(1)**). De scurtă durată, **i.** este un mijloc eficace de fixare a „tonului" și, în unele momente, a modulației*. **I.** poate fi scrisă (într-o formă aleasă de organistul-compozitor: introitus*, intrada*, preludiu*, toccata*) sau improvizată*. Astfel de **I.** au fost transmise de cei doi Gabrieli *(Intonazioni d'organo*, 1593). Există țări (Franța, Anglia, Țările de Jos, Spania, Portugalia) în care termenul nu se întîlnește, fiind mai curînd sin. cu ricercar*. În sec. 17, mai apare în Germania. **II.1.** În muzicologia* sovietică, noțiune generică pentru ansamblul trăsăturilor structurale și de ethos* ale unei muzici pop., trăsături transmise implicit artei culte naționale orientate spre această muzică. **2.** În muzicologia românească, **i.** *pop.*, **i.** *folclorică* (sau biz.), suma caracteristicilor melodico-ritmice ale cîntecului pop. sau biz., desenul caracteristic al acestui cîntec; sin.: *melos pop.* (v. melodie).

Bibliogr.: Eggebrecht, H. H., *Studien zur musikalischen Terminologie*, 1955; Assafiev, B., *Muzîkalnaia forma kak proțes*, 2 vol., Moscova, 1930; 1947; Goldschmidt, H., *Musikalische Gestalt und Intonation*, în Beiträge zur Mw. V, 1963, (G. F.)

intrada (cuv. în it. veche, „intrare") **1.** Piesă festivă în ritm de marș*, scrisă în stil omofon (v. omofonie) și care, în sec. 16—17, servea drept introducere unor opere*, oratorii*, sau deschidea banchetele, balurile, procesiunile. A fost cultivată în Italia, Franța, Anglia și, cu timpul, s-a constituit în piesă independentă (vezi culegerea de 28 de **i.** a lui Alessandro Orologio, 1597). **2.** Componentă a suitei* de dansuri a școlii germ. de la începutul sec. 17. E de obicei plasată la începutul lucrării. V. simfonia **(II). 3.** În sec. 18 și începutul celui următor, termenul a continuat să fie folosit sporadic pentru a desemna scurte uverturi*: Gluck, *Alcesta;* Mozart, *Bastien și Bastienne;* Beethoven, *Bătălia de la Vittoria.* Sin. *it. entrata*: Echiv. sp. *entrada;* germ. *Intrade, Eingang;* fr. *entrée**). (A. M.)

intrare. 1. Debutul unui pasaj; începutul unei partide **(2)**, al unui instrument (ex.: intrările unui subiect* de fugă*); **i.** se numește, în canon **(4)**, și semnul prin care se marchează locul (momentul) unde începe fiecare din vocile **(2)** imitante. **2.** Indicarea în execuție a unei piese muzicale în ansamblu **(I, 2)** (simf. coral, uneori cameral), a debutului fiecărei partide printr-un gest al dirijorului (v. Auftakt **(2)**).

introducere 1. (în muzica instrumentală) Secțiune cu caracter introductiv și tempo **(2)** de obicei lent care precede *Allegro* **(2)**-ul inițial (uneori și pe cel final*) al unei forme ciclice* (sonată*, cvartet **(2)**, simfonie* etc.). Pare să derive din *grave**-le inițial al suitei* și sonatei preclasice. Dimensiunile **i.** sînt foarte flexibile: de la cîteva măsuri* pînă la o adevărată mișcare închegată, cu una sau mai multe idei muzicale (ex. *Simf. a VII-a* de Beethoven). De obicei **i.** contrastează prin tempo și caracter cu *Allegro*-ul pe care-l precede. Dincolo de acest contrast însă, se simte cum treptat compozitorii caută să lege structural **i.** de restul lucrării, de la subtile (și uneori greu perceptibile) schițări ale elementelor tematice pînă la afirmarea explicită a ideii de bază a unei simfonii ciclice* (Ceaikovski, Franck, Enescu). **2.** Parte prin care încep unele oratorii*, ce nu poate fi asimilată unei uverturi* (ex. *Creațiunea* de Haydn). În muzica de operă*, se întîlnesc **i.** ce urmează imediat după uvertură *(Norma* de Bellini, *Ifigenia în Taurida* de Gluck). În genere însă, termenul e folosit liber, putînd desemna chiar preludiul **(3)** lucrării (ex. *Faust* de Gounod) (A. M.)

introitus (cuv. lat.: < *antiphona ad introitum)*, cînt procesional cu caracter antifonic*, extras de obicei dintr-un psalm* și cîntat de cor la începutul miselor*. Textul este biblic. Utilizat în cadrul serviciului religios încă din sec. 5, pentru a acompania cortegiul de intrare a oficiantului, **i.** a cunoscut restrîngerea treptată a dimensiunilor sale astfel încît, de la versetele unui psalm, cîntat integral sau fragmentat, s-a ajuns la 1—2 versete ce încadrau *Gloria**. În sec. 15—16 se întrebuința chiar 2 **i.**, cîntate în manieră responsorială de 2 coruri diferite. Sin.: *ingressa* (< ingressa *officium ad praelegendum*). V. *Kyrie eleison.* (C. S.)

invenție, în sens restrîns formă* muzicală în stil contrapunctic* imitativ* ce își are originea în baroc*. În sens larg, invocînd geneza termenului, din a doua jumătate a sec. 16 și pînă azi, se desprind mai multe semnificații; **i.** se poate referi la orice fel de piesă muzicală care nu poartă numele specific genului, la piese de genuri diferite, sau la cele care aparțin unor genuri noi care nu reprezintă încă o categorie aparte. De asemenea sensurile noționale ale cuvîntului **i.** prezintă în muzică tot două aspecte: cel general, care desemnează *inventivitate* muzicală, și cel particular, ce indică un înțeles restrîns de temă* cu latențe dezvoltătoare, capabilă de a zămisli forme muzicale inedite. Apare astfel, prin noutatea formei corelată cu libertatea ei, conceptul de *formă principiu* (i. — ca principiu de compoziție, nespecificîndu-se un anumit tip de formă). Deși pe plan teoretic se accentuează sensul noțional cu

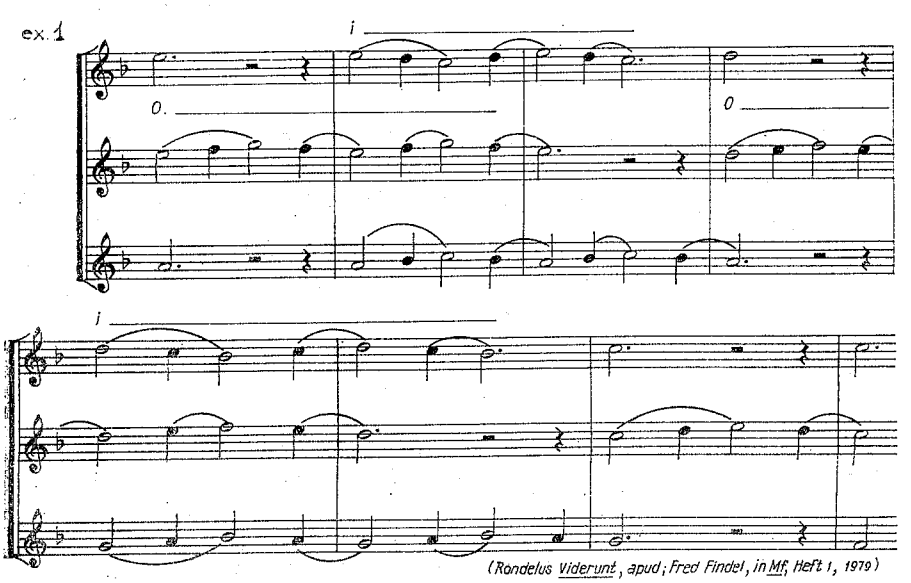
aspecte diferențiate, în care este inclusă și ideea de formă, istoria muzicii ne-a obișnuit cu sensul de formă (liberă !) în stil imitativ (la Pietro Pontio, — *Dialogo . . . . della Theorica e Prattica di Musica*, 1592). Mai mult, H. J. Moser indică prin **i.** o determinare de gen **(1, 2)** muzical : pentru chanson*-ul de amplă dimensiune (Cl. Jannequin) și pentru lucrările contrapunctice* care nu sînt fugi* sau canoane **(4)**. Desigur, în practica muzicală, termenul este strîns legat de creația lui J. S. Bach *(Invențiuni la două și trei voci*, 1720—1723), deși el a fost utilizat și înainte (de pildă de către F. A. Bonporti — *Inventioni a violino solo, op. 10*, 1712—1713?). Însă termenul cuprinde, în creația lui J. S. Bach, atît dimensiunea teoretică de *ars inveniendi*, științific fundamentată în barocul muzical reprezentînd un domeniu în studiul compoziției **(2)** (R. Dammann), o metodă de a se ajunge la inventivitatea muzicală (H. H. Eggebrecht) și o posibilitate de raționalizare a procesului creator (în opoziție cu inspirația *neprevăzută!)*, cît și dimensiunea practică prin care este creată compoziția **(2)** muzicală, ca operă de artă ce a deschis orientări estetice noi, și ca lucrare capitală pe plan didactic, reprezentînd un moel armonico-polifonic (precum *Clavecinul bine temperat*, 1722), în fixarea și afirmarea principiilor tonale; menționăm că eșalonarea inițială a celor *15 Invențiuni la două voci* și *15 Invențiuni la trei voci* — ascendentă și descendentă — respectiv :

Do-re-mi-Fa-Sol-la-si
Si bemol-La-sol-fa-Mi-Mi-bemol-Re-do

a fost o reușită practică (pedagogică) de a prezenta în mod gradat tonalitățile **(2)** de la cele mai simple la cele complexe, lucru generalizat în *Clavecinul bine temperat*. Totodată, *Invențiunile* lui Bach înseamnă un pas important în domeniul execuției muzicale constituind una din treptele didactice obligatorii în formarea instrumentiștilor. ■ **I.** s-a perpetuat pînă în zilele noastre fiind unul din procedeele proprii lucrărilor ce nu se vor fi încadrat în forme sau genuri prestabilite. Astfel forma bi- sau tripartită inițiată de Bach cît și stilul contrapunctic imitativ au primit de a lungul timpului aspecte noi, invocînd mereu sensul noțional de inventivitate. Mărturie stau lucrările semnate de A. Berg, B. Bartók, G. Petrassi, E. Pepping, B. Blacher, W. Fortner, Z. Vancea, Șt. Niculescu, C. D. Georgescu, M. Moldovan, L. Glodeanu, ș.a. O analiză remarcabilă a *Invențiunilor* lui Bach a fost realizată de S. Toduța în *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. II, Buc. 1973.

inversare, procedeu de prezentare a unei idei muzicale pe un principiu de simetrie* (în „oglindă"), în așa fel încît sensul intervalelor* să fie contrar aceluia din „original" (din urcătoare, intervalele devin suitoare și invers). Proprie canonului **(4)**, **i.** (ex. 1). a continuat să joace un rol important și în prezenarea răspunsului* în fugă*. Pentru păstrarea caracterului tonal al răspunsului, **i.** respectă doar „pasul" intervalic nu și calitatea intervalului (de pildă, secunda* poate deveni din mare mică și invers, echivalînd mutațiile **(4)** de cvintă* în cvartă* și invers, de terță* în secundă și invers, ce asigură de asemenea un

ex. 1

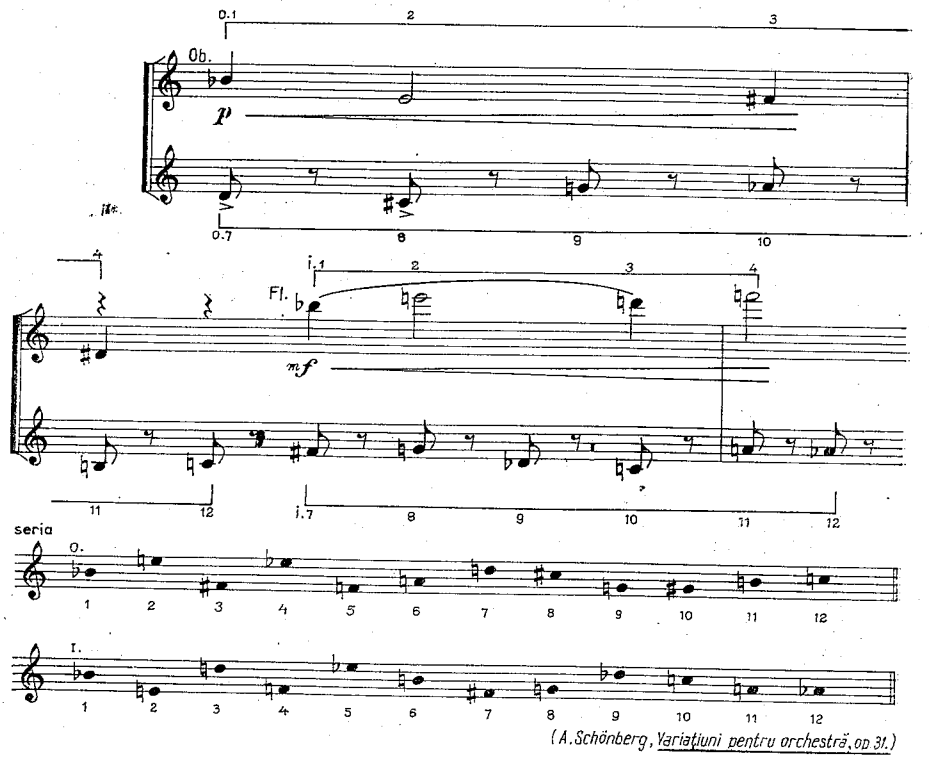


(Rondelus Viderunt, apud; Fred Findel, in Mf, Heft 1, 1979)

ex. 2

(J.S.Bach, Fuga V din Kunst der Fuge)

(J.S.Bach, Canon perpetuum din Musikalisches Opfer.)



Inversare

răspuns de fugă tonal — ex. 2); dimpotrivă, **o i.** riguroasă (ex. 3) respectă (ca și răspunsul de fugă real) natura și calitatea intervalelor. Ca procedeu de variere a seriei*, **i.** trebuie să redea cu stricteţe natura și calitatea intervalelor stării originare și, în plus, să obţină simetria* pornind de la o axă ce trece prin primul sunet al seriei (ex. 4.) Echiv. fr. *renversement;* germ. *Umkehrung.* (G. F.)

ionic (< eponimul" Ἴων — erou mitic). **I.** (în prozodia* antică) Dipodie* alcătuită din două silabe lungi și două scurte (un piric* și

un spondeu*). După felul cum sînt dispuse silabele, **i.** are două variante : **i.** *major*, cu spondeul la început (— — ∪ ∪) și **i.** *minor*, care începe cu piricul (∪ ∪ — —). **II. 1.** În sistemul modal al grecilor antici, **i.** era modul **(I, 1)** de *sol* (sinonim cu hiperlidicul, hipofrigicul sau iasticul). **2.** În ev. med., **i.** a devenit mod **(I, 3)** de *do* și, ulterior, a evoluat dînd naștere majorului* din sistemul tonal funcțional. V. *tonalitate*. (A. M.)

ionika, orgă ~ v. **electrofone, instrumente.**

ipovoleis v. **psalt.**

rațională, valoare ~, valoare* rezultată din diviziunea **(1)** excepțională a duratelor* (triolet*, cvintolet*) etc. Termenul a fost împrumutat din matematică pentru a defini raportul dintre divizorul obișnuit al măsurilor* (2, cu multiplii săi, pentru cele binare*, 3, cu multiplii săi, pentru cele ternare*) și un divizor străin (5, 7, 9 etc.) apărut ocazional. Dar dacă triolete, sextoletele*, septoletele* etc. dau într-adevăr raporturi raționale (căci 2/3, 4/6, 4/7 nu pot fi exprimate prin fracții zecimale finite), în cazul duoletelor*, cvartoletelor* sau cvintoletelor, termenul de „rațional" e aplicat într-un mod arbitrar, raporturile create (3/2, 3/4, 4/5) fiind, matematic vorbind, „raționale". (A. M.)

irmologhion v. **catavasier (2).**

irmologhion calofonicon, carte în notație **(IV)** psaltică (biz.) care cuprinde „cîntări împodobite", frumoase. Manuscrisul *Irmologhion calofonicon*, al lui Macarie Psaltul, cuprinde 20 irmoase*, „frumos viersuitoare", cum le numește autorul. (S. B. B.)

irmologic, stil ~ (BIZ.) v. **eh ; stil.**

irmos (BIZ.). (< gr. εἱρμός *eirmos* „legătură, înlănțuire"), prima strofă sau tropar* din poemul condac* sau din fruntea fiecărei ode **(3)** a canonului **(2). I.** este alcătuit, la unii autori, din 3—13 versuri, iar la alții din 20—30. Potrivit legii izosilabiei (gr. ἰσοσυλλαβοῦντα *isosillabunta)* **i.** și troparele au riguros același număr de silabe, iar potrivit aceleia a homotonici (gr. ὁμοτονοῦντα *omotonunta)*, troparele reproduc toate accentele **(III, 1)** ritmice ale **i.**, servind ca punct de plecare acrostihului*, determină forma tuturor strofelor, asigurînd unitatea poemului (canonului). Pînă astăzi, odele poartă în fruntea lor uneori **i.** întreg; alteori numai primele cuvinte, pentru a indica melodia pe care se vor cînta troparele odei respective. **I.** canonului de la utrenia* sărbătorilor mari se numesc catavasii*. V. ; *automelă; prosomie*. (S. B. B.)

irozi, teatru popular, cu caracter religios, de origine cultă, care înfățișează legenda nașterii. Despre prezența **i.** la români nu deținem date anterioare sec. 18 (Miron Costin). Kogălniceanu menționează ca interpreți ai „misterelor religioase" irodul sau betleemul pe „dascăli și pe dieci", iar mai tîrziu, pe „fii de boieri". În sec. 19 obiceiul a fost preluat de popor : „tacîmuri irodești" pe care îl jucau „pe la moșii boerilor" și „la casele negustorilor" (Burada) Pătrunzînd în repertoriul maselor, **i.** li s-au adus treptat modificări, în contact, probabil și cu teatrul de haiduci și de păpuși (Caraman), cu conținutul profan al acestora, ceea ce a apărut ca o necesitate psihologică de compensare a atmosferei religioase. În multe zone, **i.** anticipă sau continuă teatrul de păpuși (Brăiloiu). Repertoriul este eterogen ; se succed cîntece de stea *, melodii de origine bis. cu melodii adaptate sau create de popor, cu cîntece din armată, romanțe **(2)** și cuplete de revistă*. Sin. : *vicleim ; veriep*.

Bibliogr.: Brăiloiu, C. și Stahl, H. H., *Vicleiul din Tîrgu-Jiu*, în *Sociologie Românească*, I, ne. 12, Buc., 1936 ; Burada, T. T., *Istoria teatrului în Moldova*, I, Iași, 1915 ; Vrabie, Gh., *Teatrul românesc ;* în : *Studii și cercetări de Istorie lit. și folc.*, Buc., 1957 ; Caraman, P., *Motive românești în literatura semipopulară cehă*, în : *Arhiva*, 1929 ; Ghircoiașiu, R., *Contribuții la istoria muzicii românești*, Buc., 1963 ; *Istoria literaturii române*, 1, Buc., 1964. (E. C.)

ison (gr. ἴσον). Ca element de *notație* **(IV)**, **i.** beneficiază de o definire corespunzătoare funcției sale mnemotehnice : „nici suie nici pogoară" (Nifon Ploeșteanu), „. . . însemnează egal. Nu reprezintă nici calitate nici cantitate, ci repetă neuma precedentă" (Gr. Panțiru). Deși element atît de important în execuția muzicii bizantine*, **i.** nu se supune în acest caz aceleiași preciziuni noționale, dînd impresia că între cele două sfere de aplicare ar exista o incompatibilitate. În fapt, trăsătura de unire între implicarea sa microstructurală și cea macrostructurală o constituie ideea de repetare a sunetului, de ținere pe loc a înălțimii **(2). I.** devine astfel un sunet continuu („comparabil cu fondul de aur al icoanelor", A. Souris), însoțitor al melodiei și care conferă monodiei* biz. o dimensiune suplimentară. Afirmația aceluiași N. Ploeșteanu : „Cucuzel (. . .) a stabilit **i.** *melodiilor papadice"* ar putea să sugereze o dependență a **i.** de anumite tipuri de melodii ; practica actuală relevă însă o aplicare spontană, nerestrictivă dar și neobligatorie a acestuia la orice melodie. Fără a avea o consecință directă în modificarea structurală a muzicii biz., în trecerea acesteia din stadiul monodic în cel multivocal* (cu excepția, poate, a cîntului siriac, unde un anume fel de organum*, constituit din cvarte* paralele, precede probabil practicile occid. similare), **i.** prezintă unele similitudini dar și unele deosebiri față de burdon **(1)** sau de pedala **(2)** polif.-arm. O pedală, în general, „. . . conferă melodiei o dimensiune complementară : dă naștere unei reciprocități de relații simultane. Pe de o parte, el acuză oblicitatea melodiei, pe de alta, chiar această oblicitate certifică imobilismul pedalei" (A. Souris). Aceeași reciprocitate dintre cinetismul melodiei și imobilitatea sunetului „ținut" este proprie și execuției cu **i.** Dar, în timp ce pedala se plasează într-un sunet precis și anume

la sfîrșitul unei piese instr. ca extindere a cadenței (1), prin „dilatarea" acordului* de dinaintea acordului final, i., propriu unei muzici vocale, poate fi continuu (asemănîndu-se, prin aceasta, mai mult cu burdonul) sau discontinuu, plasat fiind în orice punct al piesei. Pedala se află întotdeauna în bas. (III, 1) pe sunetele T sau D, i. plasîndu-se și el în partea gravă a melodiei, mai întotdeauna pe *finalis* (v. finală) și mai rar pe cvinta modului (I, 3). Spre deosebire de pedala ce relativizează funcțiile* armonice, printr-o indiferență aproape totală față de momentul tonal (2), i. are o convergență nu numai față de finală ci și de celelalte puncte ale melodiei (subînțelege permanent finala chiar și atunci cînd sunetele melodiei nu sînt identice cu aceasta). Tendința pedalei este *centrifugă*, iar a i. *centripetă*. O seamă dintre caracteristicile i. au fost preluate de către creatorii români în compoziția polif.: desfășurarea armoniilor în funcție de punctul stabil al i. (D. G. Kiriac), desfășurarea melodiei pe temeiul unui i. (sau dublu — i.), pedala-i (P. Constantinescu); asimilat cu unisonul*, i. participă — ca sunet izolat sau intermitent (adesea subînțeles) — la obținerea unor texturi polif., în speță eterofonice* (Șt. Niculescu),

Bibliogr.: Ploeșteanu, N., *Carte de muzică bisericească*, Buc., 1902; Panțîru, Gr., *O valoroasă contribuție românească la studiul muzicii bizantine* (II) în: *Muzica*, Buc., nr. 3/1968; André Souris, art. *Mélodie* în: *Encyclopédie de la musique*, „Fasquelle", Paris, 1961, vol. III; Eisikovits, M., *Contribuții la studiul tratării disonanței în creația lui J. S. Bach*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 4, Cluj, 1968. (G. F.)

istesso tempo (l'istesso tempo și **lo stesso tempo)** (loc. it. „tempo egal, identic"), indicație utilizată în dreptul unei schimbări de măsură* pentru a atrage atenția asupra egalității dintre unitățile de timp (de ex.: ♩=♩. în schimbarea 3/4 sau 4/4); cînd unitatea de timp se schimbă, indicația arată că o măsură este egală cu cealaltă (de ex.: ♩=♩. în schimbarea 2/4 cu 6/8). Pentru evitarea confuziilor, i. este înlocuită cu indicarea exactă a valorilor (II, 1) de note* ce trebuie să rămînă echivalente.

istoria muzicii, succesiunea în timp și spațiu a faptelor privind viața muzicală și relațiile sale cu viața socială, opera de artă muzicală, interpretarea și receptarea acesteia, considerate la nivel universal sau regional și redate în generalitatea și specificitatea lor în virtutea unei viziuni ideologice și axiologice unitare. Fenomenul muzical, în expresia sa rudimentară ori elementară, ocupînd un loc remarcabil în existența unor populații cu organizare încă tribală sau, dimpotrivă, în formele evoluate ale unei arte sincretice* ori autonome, așa cum o dovedesc marile culturi ale antic. (Egipt, Grecia — v. greacă, muzică; Roma, India, China, Japonia, Indonezia etc.), ale unor grupuri de popoare (cele islamice de ex.), ale unor națiuni (în sensul modern al noțiunii), ale unor entități culturale complexe, ca de ex. muzica europ. și în cadrul acesteia, muzica occid., ale unor epoci stilistice mai mult sau mai puțin unitare (Renaștere*, baroc*), ale unor școli (ex. școlile naționale), grupuri și curente (clasicism*, romantism*, impresionism*, expresionism*, neoclasicism*) constituie obiectul și substanța i.; în funcție de concepția dominantă a i., aceste fenomene sînt reflectate, global sau parțial, dependent sau independent de viața politică și socială a momentului avut în vedere. ■ Periodizarea însăși ține seama de aceste date și coordonate, ponderea unui fenomen sau a unora dintre laturile sale fiind determinantă pentru desemnarea perioadelor istorice (în care factorul cronologic este îndeobște respectat). Constatarea, chiar anterioară concepției marxiste despre istorie, că muzica este supusă acelorași determinări politice și sociale ca și alte fenomene ale vieții materiale și spirituale a condus la desemnarea unor epoci și perioade ale i. înlăuntrul istoriei generale. În plus, o seamă de date și trăsături estetice, aparținînd celorlalte arte, au fost echivalente pe plan muzical, găsindu-se, inclusiv în folosul periodizării, suficiente puncte comune între romantismul literar și cel muzical, între impresionismul plastic și cel al artei sunetelor etc. Unele cercetări înclină, dimpotrivă, spre constituirea perioadelor i. din interiorul fenomenului muzical — uneori pe temeiul schimbărilor intervenite în tehnica componistică, propunîndu-se astfel înlocuirea unor termeni ca Renaștere prin „epoca polif. vocale", a aceluia de baroc prin „epoca basului cifrat"* (Eggebrecht), a aceluia de expresionism prin serialism* etc. Dacă spațiul europ. a pus relativ mai puține probleme privind periodizarea, iar confruntările de optici și de concepții nu au împiedicat constituirea în cele din urmă a unui concept îndeajuns de clar al muzicii europ., scrierea însă a unei i. universale — în înțelesul ei cel mai deplin — a dovedit caducitatea unor optici și, nu mai puțin, suficiența europocentrismului. Prin cercetările etnomuzicologiei*, ale muzicologiei comparate, prin pătrunderea în orbita interesului științific a vechilor culturi tradiționale ale Orientului, s-au impus date noi ce trebuiau alăturate și înserate, în întreaga lor specificitate, în corpul considerat cîndva desăvîrșit al muzicii (europ.), s-au operat mutații de ordinul valorii. Ist. univ. a muzicii tinde să înglobeze astăzi tot ceea ce se cunoaște cu privire la muzica planetei, prin contribuția unor muzicologi de o specializare adesea extremă, într-un spirit care, raportat la metodă, se dovedește oarecum eterogen, dar deosebit de fecund prin sugestiile oferite cercetării și cu consecințe deja previzibile în modelarea gustului pentru

artă. ■ Limpezimea conceptului de i. este, firește, o consecință a limpezirii conceptului de istorie în genere, deși trecutul venerabil al istoriei propriu-zise nu a înrîurit decît tîrziu apariția unor veritabile i., primele scrierii rezumîndu-se, ca și în alte sfere ale activității științifice sau artistice, la consemnarea de mituri, legende și anecdote. Pasul următor l-a constituit alcătuirea, în sec. 19, de biografii consacrate marilor muzicieni (Forkel și Spitta: Bach; Chrysander: Händel; Fétis: „biografiile universale"). Către sfîrșitul aceluiași sec. (Ambros) și mai ales la începutul celui următor (Lavignac) — cînd se generalizează și acceptarea i. ca disciplină universitară — apar atît ist. univ. cît și cele axate pe curentele naționale sau pe epocile importante (antic., ev. med., Renaștere, muzică modernă). Constituirea i. în sec. 19 a fost favorizată de „explozia" creatoare proprie romantismului (ceea ce a și imprimat acestui sec. o orgolioasă și izolaționistă autocontemplare) și de climatul obștesc în care s-a instituit o viziune istorică și despre istorie. Ideea unei creșteri valorice continue (avînd ca reper și ca etalon tocmai romantismul) a întărit convingerea existenței unui progres neîntrerupt în istorie. Dar evoluționismul acesta plat a fost părăsit deîndată ce i. a pășit în faza sa modernă, convingerea cercetătorilor fiind aceea a echilibrului existent între epoci și a pluralității culturilor. Ceva din imaginea acestui evoluționism s-a păstrat totuși în mentalitatea avangardei sec. 20, care argumentează necesitatea schimbării (radicale) prin inexorabila înlocuire una prin alta a epocilor creatoare în numele progresului neîntrerupt. Este tot atît de adevărat, însă, că, departe de mai avea aceleași afinități și aptitudini de cunoaștere ca față de sec. 19, i. rămîne pretutindeni profund îndatorată epocii actuale, principala cauză a acestei situații constînd în răsturnările radicale ale principiilor de creație, în succesiunea vertiginoasă a tehnicilor, ceea ce se răsfrînge, dacă nu negativ, în orice caz ca o frînă asupra criteriilor de investigare istorică. ■ Confundată cîndva cu muzicologia* însăși, i. este și astăzi o disciplină prioritară în sistemul acesteia. Nu doar frecvența scrierilor de i. îndreptățește o atare afirmație ci și faptul că, în ipostaza ei actuală, i. sintetizează o sumă dintre rezultatele oferite de arheologie, istorie și de istoria artelor, etnomuzicologie, psihologie muzicală*, analiză* a operei (coroborată cu „monumentul" și documentul sonor), organologie, sociologie, paleografie (biz., greg., orient.), aceste științe adiacente procurînd i., pe de o parte, datele concrete, iar pe de alta, împrumutîndu-i metodele lor, chemate să întregească, prin complementaritate, metodologia generală. Împrmutul este, de altfel, reciproc, ceea ce este dovedit, de pildă, de etnomuzicologie, care, în folclorul* copiilor și al adulților, a descoperit indicii ale începuturilor muzicii, în egală măsură profitabile și pentru i. (pentru a nu mai vorbi de faptul că, datorită conservatismului său, folclorul poate pune la dispoziția i. suficiente relicve de artă muzicală, destinate să acopere petele albe de pe harta disciplinei prioritare); la rîndul său, folclorul se străduiește, dincolo de oralitatea sa și de „scurtimea memoriei" produsului colectiv, să-și alcătuiască propria-i istorie. ■ Și în România i. a debutat prin sporadice consemnări de fapte muzicale, la cronicari dar, mai ales, în relatările unor călători străini prin țările române. Odată cu apariția școlii naționale și cu cultivarea unei compoziții de tip occid., cu dezvoltarea artei interpretative se afirmă interesul pentru biografic (Poslușnicu) dar și pentru istoria instituțiilor artistice (T. T. Burada). Istoria ca știință, ghidată de metode și o concepție unitară, se afirmă prin George Breazul, cel care coroborează sursele propriu-zis istorice cu cele oferite de folcloristică. El este cel care pune și bazele unei i. vechi, prin cercetarea izvoarelor ant. referitoare la traci și la muzicalitatea lor și atrage în același timp atenția asupra valorilor medievale ale muzicii din Transilvania ca și asupra acelora biz., ce trebuie integrate i. noastre profesioniste. Luînd ca punct de pornire această moștenire, cercetarea istorică actuală a acordat atenția etapei dacoromane (Tomescu), celei a ev. med. (Ciobanu, Moisescu, Barbu-Bucur), celei moderne (Vancea, Clemansa Firca). Numeroase monografii, avînd ca obiect personalități artistice din toate timpurile, formații și instituții muzicale, furnizează lucrărilor de sinteză date indispensabile. Istoriile generale privind muzica românească (Ghircoiașiu, Ghenea, Octavian L. Cosma, Brâncuși, Viorel Cosma) pornesc de la aceeași premisă a continuității epocilor stilistice și a complementarității culturilor ce și-au extins influența pînă pe teritoriul României, influență care, departe de a fi estompat trăsăturile muzicii autohtone, au contribuit la accentuarea acestora, la definirea originalității ei, în condițiile unui stimulator circuit al valorilor universale. (G. F.)

izoritmie (< gr. ἴσος „egal" și ῥυθμός „ritm") **1.** Termen creat de muzicologul german Friedrich Ludwig în 1902 pentru a defini un procedeu de compoziție specific curentului Ars Nova*. Tenorul (3) unui motet* izoritmic se baza pe o succesiune de durate (1) (note și pauze) numită *talea* și care se repeta întocmai de la începutul pînă la sfîrșitul piesei (ultima apariție a „seriei" putea totuși comporta modificări). Acestei *talea* îi corespundea o succesiune de înălțimi (2), de asemenea fixă, numită *color*. În cazurile cele mai simple de izoritmie, *talea* și *color*-ul coincideau, tenorul respectiv prezentîndu-se ca un fel de ostinato*. În lucrările mai elaborate însă, cînd *color*-ul era mai lung sau mai scurt decît *talea*, apăreau decalaje cu urmarea că aceeași celulă ritmică aveau mereu altă melodie și, reciproc, aceeași serie de înăl-

ţimi (2) — altă organizare metro-ritmică (v. polimetrie). Procedeul — care nu e lipsit de unele contingenţe cu serialismul* modern — poate fi întrezărit încă din sec. 13 (la Perotinus) dar e intens folosit abia în sec. 14, în creaţia lui Philippe de Vitry şi Machault (acesta din urmă îl extinde la alte voci (2) decît tenorul, aplicîndu-l şi în unele genuri laice). În veacul următor mai apare la Dufay, Dunstable şi la alţii, dar iese treptat din uz. 2. Concomitentă a valorilor, la toate vocile, pe parcursul unei compoziţii (ex. formele primitive de polif.: organum*, conductus*; odele (3) umaniste).

Bibliogr.: Ludwig, F., *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, în: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, IV, Leipzig, 1902–1903; Besseller, H., *Studien zur Musik des Mittelalters*, II. *Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry*, în: *Archiv für Musikwissenschaft*, VIII, Leipzig, 1926; Korte, W., *Studie zur Geschichte der Musik in Italien*, Kassel, 1933; Gleason, H., *Isorhythmic Tenors in the Three-Part Motets of the „Roaman de Fauvel"*, în: *Bulletin of the American Musicological Society*, 1943. (A. M.)

izosilabie v. **irmos; prosomie.**

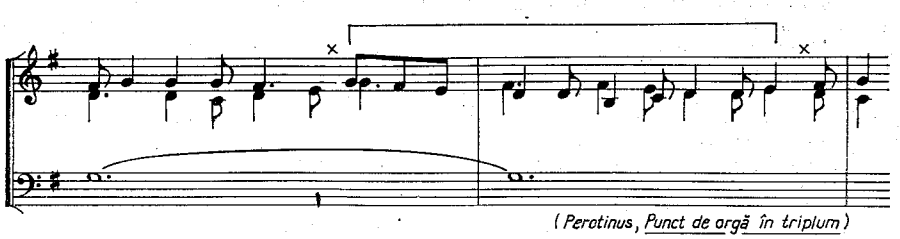
înălţime 1. (acustică). Calitate a sunetelor* care permite plasarea lor pe o scară convenţională, de la cel mai „jos" (grav) la cel mai „înalt" (acut). Portativul* este o reprezentare grafică a acestei scări. Există o corespondenţă biunivocă între î. sunetului şi frecvenţa* vibraţiei* care l-a produs. Î. este caracteristica subiectivă a frecvenţei. V. *logaritm.* (D. U.) 2. Element fundamental al muzicii, din a cărui variaţie (v. **i. (1)**), exprimată de fapt prin raporturi intervalice*, se constituie melodia*. Î. îi sînt supuse şi dimensiunile multivocale*, care, în fapt, sînt concomitenţe de **i.** Toate sistemele (**II**) modale şi tonale privesc organizarea, pe diverse principii, a **i.** La rîndul ei, ţesătura polif. sau arm. are propriile legi de organizare a **i.**, în funcţie de voci (2), mişcări ale acestora (paralelă (2), contrară oblică*), de densitate (v. acord; poziţie (3)), repartizarea timbrurilor* voc. sau instr. (v. instrumentaţie; orchestraţie; *Klangfarbenmelodie)* etc. ■ Cunoscut şi sub numele de parametru* al **i.**, în muzica dodecafonică*, **i.** a cunoscut, de asemenea, cel dintîi efect al organizării seriale*. Principial, în această muzică, **i.** organizată nu se mai constituie în mod obligatoriu într-o melodie (v. şi punctualism). (G. F.)

în botă v. **feciorească (1).**

încrucişare 1. Inversare de scurtă durată a registrului (1) vocilor (2) apropiate (ex. linia melodică a sopranului (2) trece dedesubtul celei a alto (5)-ului sau celei a basului (*III*, 1) urcă deasupra liniei melodice a tenorului (2). 2. Execuţia la un instr. cu claviatură*, cu mîna stîngă peste mîna dreaptă, într-un registru mai înalt decît cel obişnuit (indicaţie abrev. *s.m.*) sau invers, cu mîna dreaptă peste mîna stîngă, într-un registru mai jos (indicaţie abrev. *d.m.*) 3. Dispunerea coardelor* (ex. la pianină), pentru a permite amplasarea lor pe o lungime mai mare într-un spaţiu restrîns.

înlănţuire 1. Mod de juxtapunere* a două acorduri*, în funcţie de structura fiecăruia (componenţa intervalică*), starea* acordurilor, sunetele comune, necesitatea rezolvării disonanţelor* şi a evitării cvintelor* şi octavelor* paralele. V. *armonie; mişcare* (1). 2. Într-o compoziţie ciclică (2), executarea fără pauză a mişcărilor, ceea ce se indică de obicei prin *attaca**.

înregistrare. Captarea, păstrarea şi apoi redarea sunetelor a preocupat omenirea din timpuri îndepărtate; în sec. 16, fizicianul italian



(*Perotinus, Punct de orgă în triplum*)

Încrucişare (1)

Giambattista della Porta îşi imagina că vorbele pot fi închise în cilindri de plumb, care apoi redeschise dau drumul cuvintelor. De la imaginaţie s-a trecut la realizarea unor jucării şi mecanisme cîntătoare în sec. 17 *(boîtes à musique*, harfonela, chardifon, polifon, eufoniu, simfonion — v. mecanice, instrumente). În sec. 19, apar „turcoaica vorbitoare", construită de mecanicul germ. Faber (1841), funcţionînd pe baza unui mecanism cu foale, şi apoi un aparat imaginat de muncitorul tipograf Edmond-Léon Scott, *fonoautograful*, care consta dintr-un cilindru acoperit cu funingine pe care se înscriu curbe corespunzînd vibraţiilor* provocate unei membrane de către o sursă sonoră. Cu anul 1877 începe adevărata istorie a **i.** şi reproducerii sunetelor — odată cu apariţia *fonografului cu cilindru* imaginat de Charles Cros (în Franţa) şi Thomas Alva Edison (în S.U.A.). Această invenţie va duce mai departe la apariţia gramofonului*, a patefonului, a pik-up-ului, a **i.** pe disc*. În anul 1898,

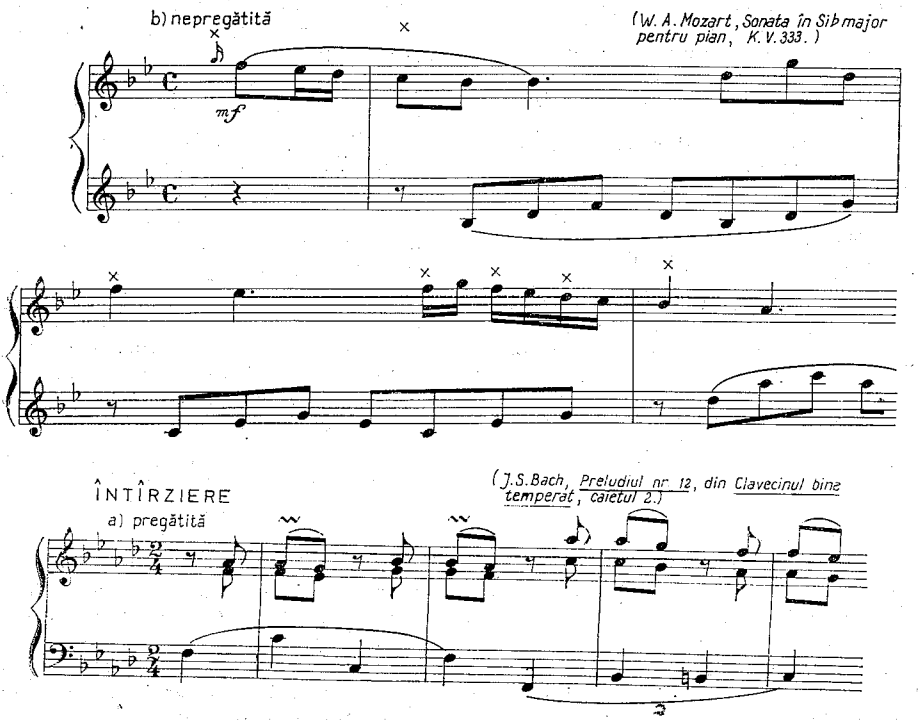
însă, fizicianul danez Valdemar Poulsen se gîndește la posibilitatea **î.** sunetelor pe cale electromagnetică și deschide astfel drumul **î.** electromagnetice, a magnetofonului* și celorlalte aparaturi adiacente, integrate procesului de **î.** și redare sonoră. În 1900, V. Poulsen publică, în revista *Annalen der Physik*, principiul *telegrafonului* său: de la un microfon*, vibrațiile sonore erau transformate în impulsuri electrice, care cu ajutorul unui electromagnet se imprimau pe o sîrmă de fier, deplasată mânual prin fața acestui dispozitiv. La expoziția internațională de la Paris (1900), V. Poulsen primește Marele premiu pentru *telegrafonul* inventat. În 1920, Dr. Stille a obținut succese în acest domeniu folosind o sîrmă de oțel, apoi Pfleumet din Dresda (1928) a construit un aparat care, în locul sîrmei de oțel, avea o panglică de hîrtie impregnată cu granule de fier, servind drept suport al **î.** În 1935, s-a construit un dispozitiv care folosea în locul benzii de hîrtie o peliculă de celuloid pe care erau impregnate granule de fier (precursoare a benzii magnetice actuale), astfel născîndu-se așa-zisul *magnetofon*. Calitatea reproducerii sunetelor la acest magnetofon era egală cu calitatea reprodusă de o placă de patefon. În perioada respectivă, **î.** magnetice au fost întrebuințate în egală măsură cu plăcile de patefon. Printr-o întîmplare fericită (1941), lucrînd cu un amplificator defect, Dr. von Braunmühl și Dr. Weber au reușit să pună la punct un nou procedeu de **î.** numit *Hochfrequenzvormagnetisierung*, adică premagnetizare cu înaltă frecvență. Laboratoarele AEG — Telefunken, la Berlin, au perfecționat procedeul și au pus la punct primul magnetofon profesional. Astfel, **î.** magnetică se perfecționează continuu, aparatura tehnică de **î.** și redare, amplificarea ajungînd la un înalt nivel de tehnică, realizînd **î.** de înaltă fidelitate și putîndu-se obține efecte sonore deosebite. **Î.**, care era la început doar un mijloc de a reproduce o sursă sonoră (voce vorbită, muzică), este folosită pentru realizarea muzicii însăși (muzica electronică*). Tehnica folosirii muzicii preînregistrate în concerte **(1)**, fie singură, fie susținînd un alt comentariu muzical „pe viu", precum și dialogul dintre muzica produsă de sursele tradiționale și cele electronice (uneori canonul **(4)** între muzica „pe viu" și înregistrarea ei, imediat redată — v. *playback*) au pătruns curent în practica muzicală componistică, determinînd o nouă direcție a dezvoltării acesteia în sec. 20. (M. M.)

însăși-melodia v. **automelă.**

însuși-glasul v. **automelă.**

întindere v. **ambitus (1).**

întîrziere, prelungirea duratei **(1, 1)** unui sunet (sau a mai multora) dintr-un acord*



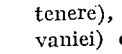
Întîrziere

peste noul acord, în care se schimbă celelalte voci (2) și din care vocea prelungită nu mai face parte. Rezultă astfel o disonanță* (foarte rar consonanță*) situată la o secundă* superioară sau inferioară față de sunetul real din acord la care de obicei se rezolvă*, și anume pe un timp (1, 2) — sau pe o fracțiune de timp. **Î.** poate fi: a) simplă sau multiplă (înlocuind un sunet real sau mai multe); b) **Î.** multiple: de același sens (ascendent sau descendent) sau combinate; c) pregătită (se rezolvă la aceeași voce) sau semipregătită (se rezolvă la altă voce); nepregătită (atacată), numită și apogiatură*. **Î.** este socotită ca o proiecție armonică a sincopei*.

întoarsa v. **învîrtita.**

în trei ciocane v. **sîrba.**

învățămînt muzical, parte constitutivă a învățămîntului general avînd drept scop dezvoltarea unui anumit grad de capacitate muzicală generală sau specială. În **î.** antic, teoria, căreia i se adaugă o bază filosofică și matematică, era diferențiată de practică, aceasta din urmă fondată exclusiv pe imitația maestrului, deci empirică. În ev. med. se menține distincția între *musicus* și *cantor**, practica instr. ocupînd locul al treilea, ca apanaj al *joculatores* (v. *jongleur*) și neintervenind decît ca accesoriu în învățămîntul oficial. **Î.** ocupa primele trei din cele cinci puncte în care era prevăzut învățămîntul de către Carol de Mare: psalmodierea*, solfegiul* și cîntul, alături de calcul și gramatică. Odată cu fondarea universităților (sec. 13), învățătura disciplinelor teoretice se făcea în *quadrivium**, în timp ce practica se continua în școli religioase al căror scop era formarea copiilor de cor sau a instrumentiștilor pentru capelele* religioase și princiare. În paralel cu apariția operei*, se dezvoltă **î.** profan, destinat în principal teatrului. În sec. 15, apăruseră deja în Italia școli pentru studii muzicale, la început doar sub forma unor instituții de binefacere, apoi ca școli specializate pentru cîntăreți. Programul de studiu cuprindea cursuri principale și complementare. Aici trebuie căutată originea conservatoarelor*. În 1784 se înființează la Paris „Școala regală de cînt și declamație", nucleul viitorului Conservator, fondat în 1795. Modelul lui a fost preluat apoi și de instituțiile similare apărute în marile centre europ.: Milano — 1807, Praga — 1811, Bruxelles — 1813, Florența — 1814, Viena — 1817, Liepzig — 1843, Berlin — 1850, Leningrad — 1862, București și Moscova — 1864, Atena — 1871, Sofia 1921. În Germania, *Musikhochschulen*, înființate în jurul anului 1870 inițiază o nouă linie de **î.**, dictată de necesitățile unei instrucții științifice, conforme cu cerințele sociale ale epocii. În România, primele forme de **î.** poartă o dublă amprentă în funcție de metodă, terminologie, instrucție și finalitatea studiilor: religioasă sau laică; **î.** religios cu caracter limitat, specific, se făcea atît în școli speciale, cît și în școlile cu caracter general. **Î.** laic cuprindea ca formă principală de învățămînt școlile de muzică vocală și instr. care s-au constituit în cadrul unor societăți sau asociații muzicale ca nuclee ale viitoarelor conservatoare de la Cluj — 1825, Arad — 1833 sau ale școlilor de muzică de la Brașov — 1834, Sibiu — 1840, Timișoara — 1845. La București (1833—1837) și Iași (1836—1839), prin fondarea Societății Filarmonice și respectiv a Conservatorului filarmonic-dramatic s-au pus bazele învățămîntului profesionist românesc. În 1834, în București se înființează Școala de muzică vocală a Societății Filarmonice. La 6 octombrie 1864, prin decret semnat de Alexandru Ioan Cuza se înființează Conservatoarele de muzică din București și Iași. În paralel, în tot cursul sec. 19 și la începutul sec. 20 continuă să existe conservatoare particulare. La 17 iulie 1931, prin legea autonomiei universitare, Conservatorul din București a dobîndit gradul de învățămînt superior. În baza noii legi a învățămîntului (1948) **î.** se desfășoară în prezent prin cursuri muzicale în cadrul învățămîntului general sau prin cursuri speciale: cercuri (secții) de muzică pe lîngă școlile de cultură generală, licee de muzică, conservatoare (București, Cluj, Iași) și școli populare de artă. (C. S.)

învîrtita (învîrtite), categorie de jocuri* populare românești răspîndite în Transilvania și Maramureș. În general se joacă în formație de „perechi liber repartizate în spațiul de joc", cu partenerii situați față în față, ținîndu-se de umeri sau de talie. Cea mai simplă formă este alcătuită dintr-o „legănare" bilaterală alternînd cu învîrtiri rapide în ambele sensuri; formele complexe cuprind în plus multe piruete și mișcări fecioresti de mare virtuozitate. În cadrul categoriei se pot distinge patru tipuri de joc: a) **î.** *sincopate* (v. *sincopă*): **î.** *sud-transilvăneană, de-a-nvîrtitul oșenesc, de-a-nvîrtita (românescul din Codru)* avînd formula ritmică de bază  ; **î.** *tîrnăveană* (care se joacă uneori de către un bărbat cu două partenere), *românește de învîrtit* (Cîmpia Transilvaniei) cu o formulă ritmică de bază; b) **î.** *nesincopate lente*: *țigănește, jocu din-nainte (codru) și ceardașu românesc;* c) **î.** *nesincopate repezi*: *de-nvîrtit, hărțagul, întoarsa, hațagana*, zdrăngănita*, corceșa;* d) **î.** *bătute* (se joacă și în grupuri mici 4—6 pers.); v. *Jiana*, (C. C.)

învîrtitul v. **mînînțălul.**

J

jabadao, dans breton jucat în general de patru perechi și constînd din două părți legate între ele : prima (din 16 măsuri*), dansată în cerc, se aseamănă cu gavota* iar a doua (din 32 măsuri) se aseamănă cu cadrilul*. (Cl. L. F.)

Jagdhorn (cuv. germ) v. **corno da caccio.**

Jagdoboe (cuv. germ) v. **oboè de caccia.**

jam-session (cuv. engl. 'dʒæm seʃn), reuniune de muzicieni de jazz*, care nu lucrează de obicei împreună și care cîntă de plăcere, improvizînd pe teme* muzicale cunoscute. Sin. *barbecue.* (M. B.)

jazz, aspect al artei muzicale și fenomen caracteristic al artei sec. 20, bazat pe un mod specific de exprimare a gîndirii muzicale, azi răspîndit și adaptat condițiilor proprii de toate popoarele lumii. Muzica de **j.** a fost creată către sfîrșitul sec. trecut de negrii din S Americii de Nord, care, folosind teme din folclorul* propriu *(blues*, negro-spirituals*, cake-walks* și *coon songs),* ca și *ragtimes* **(1))** și din muzica europ. (marșuri*, cadriluri*, polci*, menuete* etc.), au păstrat din tradiția strămoșilor lor africani sistemul ritmic, maniera de frazare **(2)** și felul de tratare a materiei sonore, precum și unele elemente armonice ale bluesului, împrumutînd din muzica europ. sistemul melodic (v. melodie), armonic (v. armonie **(III))** și instrumentația*. Caracteristicile **j.,** care îl deosebesc fundamental de muzica clasică europ., sînt : a. Prezența elementului „swing"* ; b) o manieră particulară, proprie fiecărui executant, de frazare* cît și de tratare a materiei sonore (atac **(2),** vibrato*, inflexiuni **(2),** glissandi*), frazarea și sonoritatea condiționîndu-se reciproc ; c) vitalitatea și spontaneitatea deosebită a creației muzicale, în care improvizația* capătă o importanță considerabilă. În evoluția **j.** s-au distins, în principal, stilurile : New-Orleans* (apărut prin anul 1900) cu aspectele : Dixieland* (1920) și Chicago (1927), swing-middle jazz (1930), be-bop (1945), cool (1948), Hard-bop (1955), Avantgardă-„free" (1958). Inițial muzică de dans*, începînd din 1945 **j.** a devenit tot mai mult muzică de concert **(1).** (M. B.)

jazz band v. **bandă (I).**

jazz-besen (cuv. germ) v. **măturí.**

jazzo-flute (cuv. engl. /dʒæzou-flu : t/), fluier* cu culisă* ; instr. rudimentar ce produce glissandi*. Sin. : *slide whistle.* (M. B.)

Jazzpauke v. **tom-tom.**

jelet v. **bocet.**

jeté (cuv. fr. /ʒœte/ „aruncat" ; it. *gettato*) specialitate a tehnicii de mînă dreaptă, care constă în aruncarea controlată, studiată, a arcușului* pe coardă, pentru obținerea unui grup de sunete scurte, egale, în aceeași trăsătură. Un exemplu de folosire scînteietoare a **j.** este *La ronde des lutins* („hora spiridușilor") de Antonio Bazzini. Sin. : *roicochet.* (G. M.)

jeu de timbres (cuv. fr.) v. **joc de clopoței.**

Jeune France (cuv. fr. /ʒœn frã:s/ „Franța tînără"), grupare muzicală constituită în anul 1935 la Paris și reunind compozitorii : Yves Baudrier (inițiatorul acțiunii), Olivier Messiaen, André Jolivet și Daniel-Lesur. Primul concert organizat de grupul **J.** are loc la 4 iunie 1936 în sala Gaveau. În „Manifest", cei patru creatori își propun cultivarea unei muzici expresive, generoase, depărtată în egală măsură de acceptarea unor norme conservatoare cît și de revoluționare a tehnicilor de compoziție. Fiecare membru al grupării își dezvoltă o personalitate componistică distinctă, independentă, trăsătura comună fiind conservarea unui „spirit de sinceritate absolută" și a „sentimentului necesității întoarcerii la uman". (C. A. B.)

jeu-parti (fr. veche /ʒœ parti/ „joc în doi, dispută"), specie lirică medievală, un fel de întrecere poetic-muzicală în care doi parteneri improvizează* alternativ, pe aceeași melodie, versuri în care susțin teze opuse. În general, în **j.** alternează 6 strofe, o strofă putînd conține între 6 și 15 versuri, și se încheie cu 2 *envois* (dedicații) către arbitri, cîntate pe melodia celei de a doua secțiuni a strofei. Termenul de **j.** sau *parture* era întrebuințat de poeții de *langue d'oil* (la N de Loara) ; cei de *langue d'oc* (provensală) foloseau termenii *tenso* sau *partimen.* Se consideră că **j.** ar fi la originea „comediei cu cîntecele" sau a vodevilului* din sec. 18. Se cunosc peste 180 de **j.,** multe notate, peste 60 aparținînd truverului* arlesian Jehan Bretel (m. 1272). Cele mai celebre, de Adam de la Halle : *Jeu de la feuillée* și *Jeu de Robin et de Marion.*

jeux de fonds (cuv. fr.) v. **orgă ; mixtură (1).**

jeux de mutation (cuv. fr.) v. **orgă ; mixtură (1).**

jiana (jieneasca), joc* popular românesc, cu diverse variante și denumiri (rîureana, momîrlănește, tontoroiul etc.), practicat de ciobanii din jurul Sibiului, Petroșenilor și din nordul Olteniei. Se joacă în grupuri mici (4—6 persoane) sau în perechi. Are ritm binar* și mai multe variante melodice. Mișcarea este vioaie,

cu pași bătuți în contratimp*, acompaniată de multe strigături*. Sin.: *Învîrtita* bătut.*

joc (cor.) **1.** Termen prin care se desemnează dansul* popular românesc. **J.** sînt manifestări artistice de o excepțională valoare care dovedesc vitalitatea, dibăcia și puterea de creație a poporului nostru. Există un mare număr de tipuri și variante de **j.**, care se desfășoară în toate ocaziile cînd oamenii se adună pentru a petrece. Pe lîngă **j.** practicate la hora **(2)** satului putem întîlni și altele cu funcții rituale sau ceremoniale, legate de prilejuri specifice (căluș*, drăgaică* etc.). Ca desfășurare în spațiu, se împart în următoarele mari categorii: **j.** *de grup* (jucătorii sînt prinși în cerc, semicerc sau linie); **j.** *de ceată* (grupul de jucători neprinși între ei); **j.** *de cuplu* și **j.** *solistic*. În cadrul diferitelor formații există multiple moduri în care jucătorii se prind între ei (de mîini, de umeri, de brîu etc.). **J.** românești cuprind o gamă largă de mișcări ca pași (simpli, alergați, săltați, încrucișați etc.), sărituri, bătăi (pe sol sau „în pinteni"), bătăi cu palmele pe picioare, balansuri, flexiuni etc. Ritmul **j.** este în general binar* (2/4 rar 6/8) cu frecvente sincope* și accente în contratimp*, dar și asimetric (5/16, 5/8, 7/16, 10/16). Formele* arhitectonice* principale au la bază principiul înlănțuirii libere a unităților de structură melodică (motive*, fraze*): se întîlnesc și forme bazate pe principiul grupării fixe a unităților. **2.** („un joc"), termen prin care se definește, în Transilvania și Banat, o suită fixă de jocuri diferite care se reia ciclic. În cadrul unui „joc" partenerii nu se schimbă. **3.** Petrecerea pop. la care se joacă. Sin.: *horă* **(2)**. (C. C.)

joc de clopoței (it. *campanelli*; engl. *orchestra bells*; fr. *jeu de timbres, timbres*; germ. *Glockenspiel, Stahlstabspiel*). În sec. 14—19, instrumentul era construit din clopoței semisferici sau în formă de pară, atîrnați pe bare de aramă sau zinc și loviți cu ciocănele de lemn. **J.** avea mai multe întrebuințări, în funcție de dimensiuni. Instr. de dimensiuni mari erau montate în turnurile primăriilor sau ale bis., fiind acționate printr-un sistem de sfori sau printr-un mecanism de ceasornic (v. *carillon* **(1)**), iar cele de dimensiuni mici erau utilizate la diferite solemnități, laice sau religioase. Pe la începutul sec. 17, la curțile monarhilor germ., este introdus așazisul pian cu clopoței *(Glockenklavier)*. În orch. simf. contemporană se utilizează **j.** cu plăci de metal, distribuite pe două șiruri, așezate pe o ramă de cauciuc. Sunetele se obțin prin lovirea plăcilor cu două baghete **(2)** de lemn tare, bombate la una din extremități. (A. P.)

joeu din-nainte v. **învîrtita.**

joeul găinii, moment ritual din ceremonialul nupțial în Transilvania. Pe o melodie vioaie (hațegană*, hărțag*) socăcița (șefa bucătăriei) aduce o găină friptă și împodobită, pe care o prezintă nașului spre vînzare. Are loc un dialog versificat (strigături*) cu text improvizat, cu caracter satiric și comic. Sin. *a găinii*. (C. C.)

jocul miresii pe (în) bani, moment ritual din ceremonialul nupțial în Transilvania, Țara Crișurilor și Maramureș, care marchează integrarea miresei în familia mirelui. Se produce după masa mare. Mireasa este jucată (învîrtită) de rudele tinere (frați, surori, veri, verișoare) și prieteni apropiați, fiecare plătind jocul; ultimul o joacă mirele, care dă suma cea mai mare. Banii adunați aparțin în exclusivitate miresei. Din punct de vedere coregrafic este o variantă simplă, fragmentată, de învîrtită* iute. Ritmul este binar* și mișcarea vioaie. Are în general melodie proprie de circulație zonală. (C. C.)

Jodler (cuv. germ. /iodler/), denumire dată unui fel de a cînta, specific Tirolului elvețian, întîlnit însă și în Tirolul austriac, și în Bavaria, în care textul propriu-zis este executat prin alternanță cu anumite silabe ce se pronunță într-un mod particular și specific acestor zone folclorice. Execuția poartă denumirea de *Jodlen* și constă din trecerea pe parcursul cîntării a silabelor de la registrul **(1)** grav la cel acut (voce de cap), realizînd un fel de sughițuri. V. *hăulit*. (L. B.)

jongleur (cuv. fr. /ʒɔ̃ŋgloeur/< lat. *joeus* „joc"; lat. med. *joculator*; it. *giullare*; engl. *juggler*; germ.: *Gaukler, Spielmann*, provensală veche *joglar*; fr. veche: *jougleur* — termenul actual este o deformare a acestei ultime forme), artist ambulant de origine socială foarte modestă și care se producea în piețe sau la răspîntii, era nelipsit de la bîlciuri și putea uneori fi întîlnit la petrecerile din castelele nobiliare. **J.** erau acrobați, scamatori, cîntăreți, dansatori, povestitori, dresori de animale. Repertoriul lor muzical-poetic, destul de rudimentar, cuprindea cîntece de dragoste sau de vitejie pe texte pop. și muzică de dans*. În ev. med. tîrziu (sec. 12—13), se produce o diferențiere între **j.**: parte din ei rămîn la condiția artistului ambulant de bîlci (saltimbanc; Skomoroh — în Rusia), parte însă se stabilesc la diferite curți și, sub influența artei trubadurilor*, la a cărei răspîndire contribuie, își îmbogățesc repertoriul și-și rafinează stilul. Cîntă *chansons de geste** și alte cîntece despre isprăvile cruciaților sau inspirate din viețile sfinților. Din această categorie de **j.** derivă menestrelli* (sec. 13 — 14). Instr. predilect era *viele** (**j.** li se mai spunea și *vîléeurs*). Foloseau și instr. cu coarde ciupite (harfa*, chitara* etc.), de suflat și de percuție*. Cu aceste instr. executau dansuri*, acomp. cîntecelor, uneori chiar cîntecele înseși. Nu se știe în ce consta acomp. Se presupune că în sublinerea sfîrșitului de strofă, în mici riturnele*. Melodiile valoroase, considerate ca fiind creații ale **j.** au fost inserate în culegerile de cîntece ale trubadurilor și, respectiv, ale truverilor* în

funcție de dialectul folosit. De notat că o serie de **j.** (Marcabru, Colin Muset etc.) au ieșit din anonimat, impunîndu-se alături de trubadurii și truverii nobili, diferența față de aceștia rămînînd doar calitatea lor de profesioniști. (A. M.)

jota (cuv. sp. /hota/), dans popular spaniol în măsură* de trei timpi, cu o mișcare rapidă. Cînd este scrisă pentru voce **(1)** folosește un tempo **(2)** mai lent. Are caracteristici regionale (**j.** *valenciana, murciana, mahonesa).* Cea mai cunoscută este **j.** *aragoneză.* (Ex. celebre, în creația lui Glinka și De Falla) (I. R.)

jubilius (cuv. lat.) v. **alleluia.**

jungle style (cuv. engl. „stil junglă") v. **dirty tones.**

juxtapunere, alăturarea a două sunete (sau acorduri*) într-o gamă* sau o formațiune sintactică **(1)** oarecare. **J.** poate avea loc prin conjuncție* sau prin disjuncție. (G. F.)

K

kalamos v. **chalumeau.**

Kaleidophon v. **electrofone, instrumente.**

kalopisté (cuv. gr. καλοπισταί) v. **bizantină, muzică ; melurg.**

kamarinskaia, dans vocal popular rus în măsură* de doi timpi, cu o alură vioaie, antrenantă. De obicei, interpreții pop. adaugă temei* numeroase variațiuni.* **K.** de Glinka este o piesă simf. care, preluînd măiestrit din muzica pop. rusă elementele melodice și procedeele variaționale, a constituit un model pentru școala națională rusă. (I. R.)

Kammerton (cuv. germ. „ton de cameră") v. **diapazon (5).**

kanon v. **canon (1) ; monocord.**

kazoo (cuv. engl.) v. **mirliton.**

ke, denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete diatonice care corespunde în nomenclatura silabică lui *la**. (T. M.)

kekragarii (kekragare) (< gr. κεκραγάρια din κεκράξα „a striga, a cere cu glas tare"), psalmi* ce încep cu cuvintele psalmului 140 (versetul 1) „Doamne, strigat-am" ...(κύριε, ἐκέκραξα . . .). Se cîntă la vecernie*, după catismă (v. anavatmi **(1)**), pe cele opt ehuri* și sînt urmate de stihuri* cîntate mai repejor sau citite și apoi, de 4 pînă la 10 stihuri*. În notație **(IV)** muzicală, se găsesc în anastasimatar*. Sînt scrise într-un stil* mai larg sau mai scurt (κεκραγάρια ἀργά sau σύντομα). În mss. muzicale biz. mai întîlnim : κεκραγάρια ἐκκλησιαστικά („kekragare bisericești"), κεκραγάρια ἁγιωρητικά („kekragare aghioritice" sau de la Sf. Munte). V.: *vecernier ; catavasier* **(1)** ; *horologion.* (N. M.)

keman (kemange, kemangeh), nume generic pentru un tip de instrumente cu coarde și arcuș al căror principiu comun îl constituie producerea de flajeolete **(1)** prin atingerea coardelor și nu călcarea lor. Are o largă arie de răspîndire : în lumea arabă, sub denumirea de *kemange(h)*, are în general patru coarde și alte patru simpatice* și moștenește, probabil, instr. biz. pe care tot arabii l-au numit *kemange rumi* ; sub denumirea *kemance* sau *kemancea* se întîlnește, ca instr. pop., în țările din Transcaucazia (Azerbaidjan, Armenia, Georgia), în Anatolia și în unele părți ale Asiei Centrale, la care cele 3—4 coarde nu sînt secondate întotdeauna de coardele simpatice ; în Balcani apare sub numele *kemence* (Bulgaria, v. și gădulcă) și *kemane* (Iugoslavia). În vechile scrieri românești este menționat sub denumirea de **k.** Are corpul rotund, de forma unei nuci de cocos (din care este uneori construit), un gît lung, pe care sînt întinse coarde metalice. În partea inferioară are un „cui" (asemănător aceluia al v-celului), ceea ce permite ținerea instr. în poziție verticală. Lungimea totală : 850—900 mm. Este un instr. în egală măsură solistic și de ansamblu.

kemang, gong* de mărime mică, ce se ține suspendat în timpul articulării*. Face parte și din formația numită *gamelan**. (L. B.)

kemence v. **keman.**

kent horn (cuv. engl.) v. **corn cu clape.**

kettle drum (cuv. engl.) v. **timpan.**

key bugle (cuv. engl.) v. **corn cu clape.**

key trumpet (cuv. engl.) v. **trompetă cu clape.**

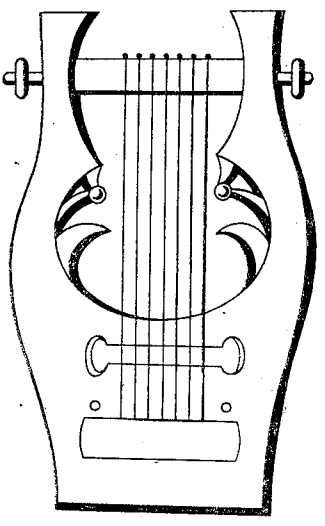
Kielflügel (cuv. germ.) v. **clavecin.**

kînbalon v. **chinvale.**

kinor (kinnor), harfă* sau mai curînd liră* în antichitatea ebraică. În textele biblice se consemnează că **k.** era legată de muzica regelui David, că se cînta prin ciupirea corzilor cu un plectru* și că avea rol de acompaniament*. Interzicerea oricărei reprezentări grafice la vechii evrei face ca forma instr. să fie dedusă mai mult din descrieri. (L. B.)

kit (cuv. engl.) v. **poche.**

kitara (cuv. gr. ; lat. *citara),* instrument cordofon care s-a bucurat de o mare popularitate în Grecia antică. S-a dezvoltat în sec. 7—8



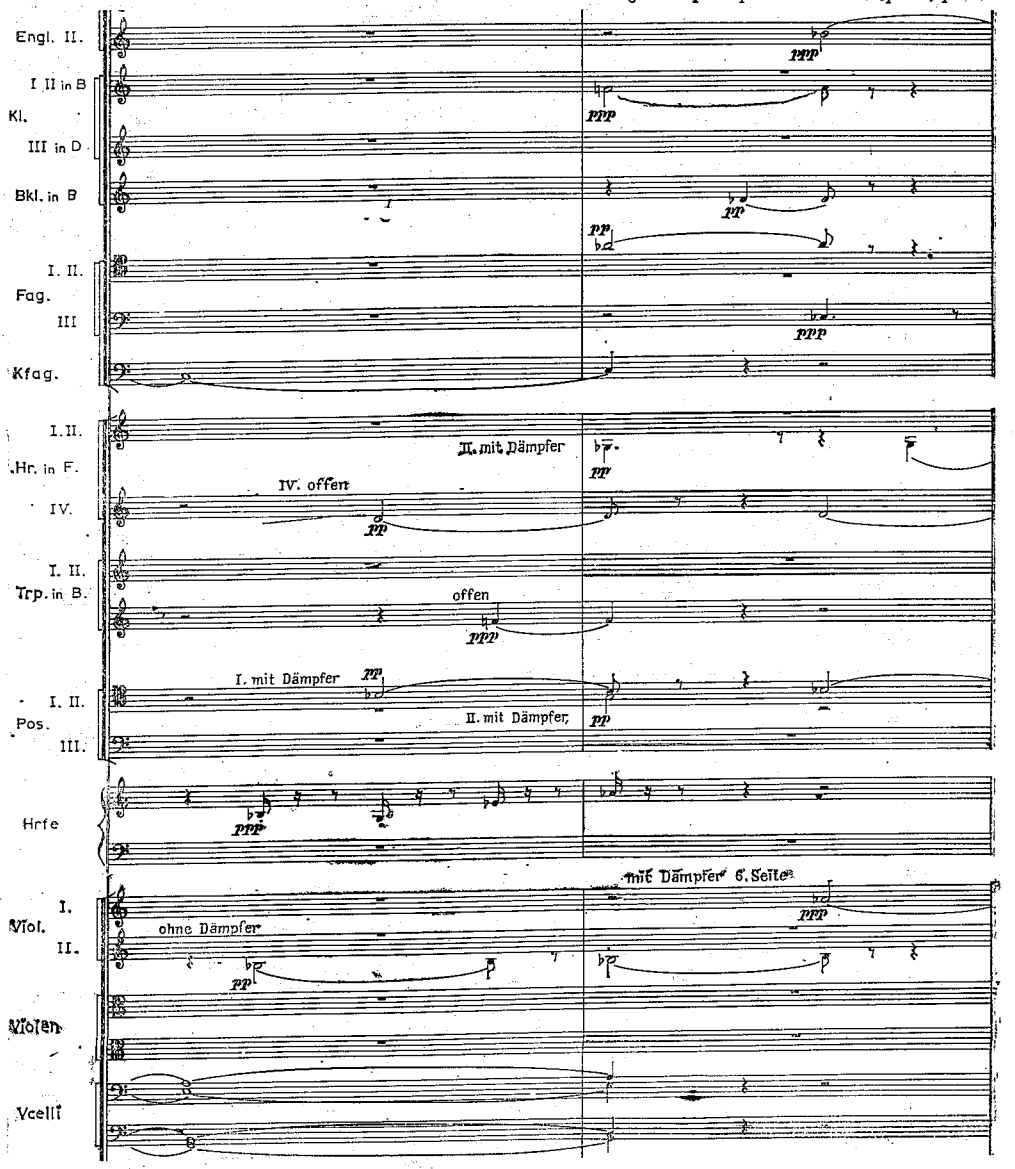
Kitara

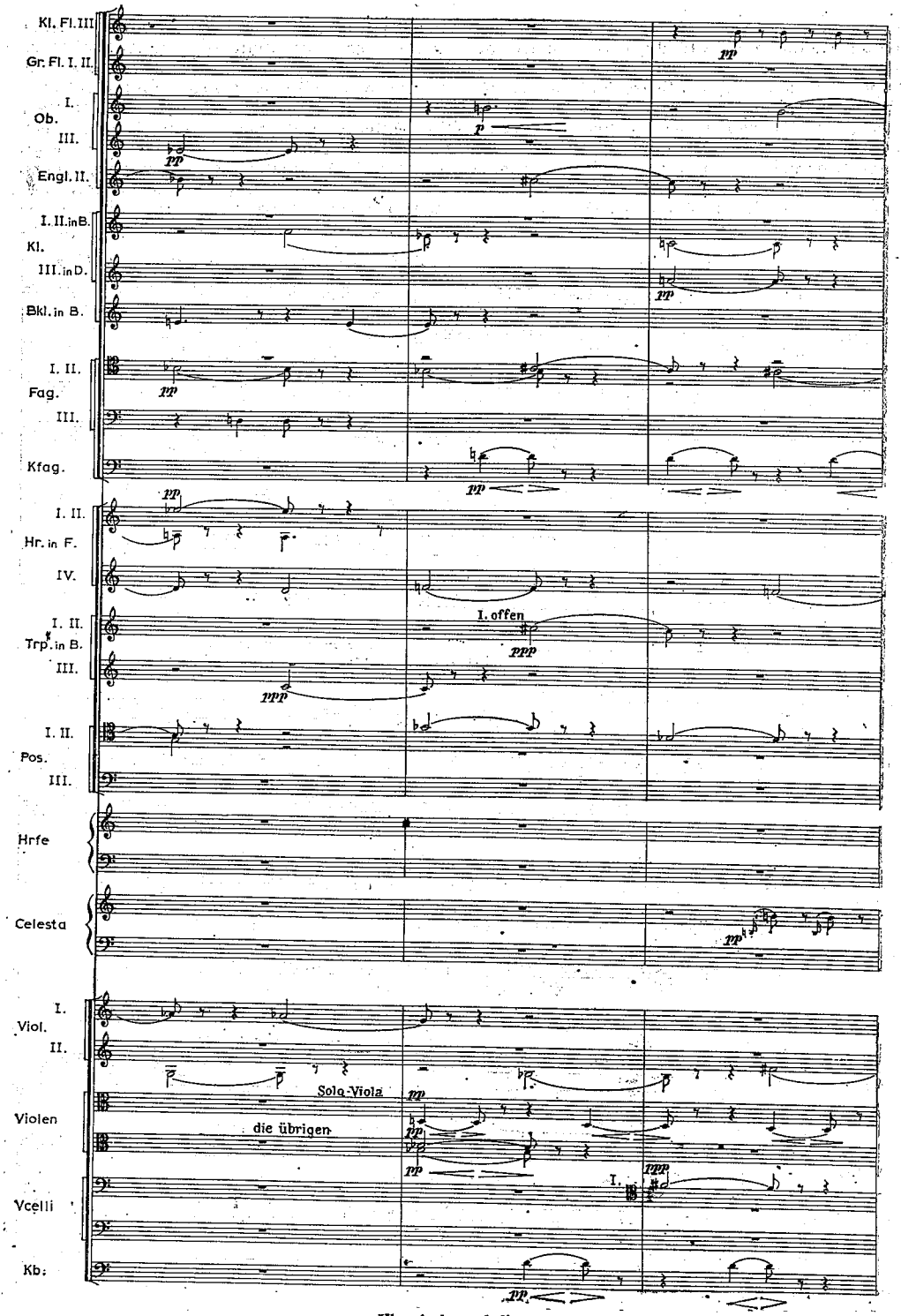
i.e.n. din străvechiul instr. *forminx**. Corpul plat avea forma pătrată din care s-au ridicat două braţe în formă de arc, legate în partea superioară de un suport. Coardele, în număr de 3—12, acordate **(1)** probabil conform sistemelor modale ale grecilor antici (v. greacă, muzică; *systema teleion)*, erau întinse între cordar* şi suport, paralel cu braţele; erau ciupite cu ajutorul unui plectru*. K. s-a păstrat ca instr., pop. pînă în zilele noastre. (W. D.)

Kitarodie v. **chitarodie.**

Klangfarbenmelodie (cuv. germ. „melodia timbrurilor"), denumire dată de A. Schönberg *(Harmonielehre*, Viena, 1911) relaţiei ce se stabileşte între înălţimea **(2)** sunetului şi culoarea acestuia. Melodia devine astfel o consecinţă a incidenţei timbrului* cu frecvenţa*, fiind repartizată în mod logic diferitelor instr. care preiau, ca în ştafetă, sunetele ce descriu conturul melodic. Practic, în creaţia lui Schönberg, procedeul apare elocvent în majoritatea *opus*-urilor, dar în mod special în *Cinci piese pentru*

A. Schönberg-Cinci piese pentru orchestră op. 16, p. III




Kl. Fl. III
Gr. Fl. I. II.
I.
Ob.
III.
Engl. II.
I. II. in B.
Kl.
III. in D.
Bkl. in B.
I. II.
Fag.
III.
Kfag.
I. II.
Hr. in F.
IV.
I. offen
I. II.
Trp. in B.
III.
I. II.
Pos.
III.
Hrfe
Celesta
I.
Viol.
II.
Solo-Viola
Violen
die übrigen
Vcelli
Kb.

orchestră, op. 16 (1909), unde piesa numită „Culori" este cea mai reprezentativă în acest sens. (Ex.). Ca procedeu componistic neteoretizat, **K.** se poate întîlni atît în creaţia clasicilor, a romanticilor şi a postromanticilor (îl găsim deseori în lucrările lui Beethoven, Wagner, Mahler, R. Strauss, ş.a.) cît şi în *opus*-urile impresioniştilor, neoimpresioniştilor sau, alături de Schönberg, ale celorlalţi compozitori expresionişti şi serialişti ai sec. 20, unde sunetele melodiei (celulele*, motivele* etc.) sînt repartizate diferitelor instr. ajungîndu-se cîteodată pînă la o pulverizare totală a conturului melodic care, în cele din urmă, a contribuit la apariţia punctualismului*.

Klappenhorn v. **corn cu clape.**

Klappentrompete v. **trompetă cu clape.**

Klavichord v. **clavicord.**

Klavizitherium (cuv. germ.) v. **claviciterium; clavecin.**

Klavizymbal (cuv. germ.) v. **clavecin.**

kleiner Zink (cuv. germ.) v. **cornet.**

Klirrbecken v. **talgere.**

kneeviol (cuv. engl.) v. **viola da gamba.**

Kniegeige (cuv. germ.) v. **viola da gamba.**

kobuz (cobuz), instrument cu coarde ciupite, asemănător *al-ûd**-ului, construit dintr-o singură piesă de lemn. Este răspîndit în lumea musulmană (pînă în Madagascar şi Malaysia); este cunoscut şi sub numele de *gopuz, kobyz,* în Asia centrală, unde este reprezentat în arta veche. Cobza* românească se leagă, cel puţin prin etimologia cuv., de **k.** (L. B.)

kola, serie ritmică corespunzătoare unui membru de perioadă*; succesiune simetrică de măsuri aksak (v. sistem **(II, 6)**).

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le rythme aksak,* Abbeville, 1952; republicat în : C. Brăiloiu, *Opere I,* (prefaţă şi trad. Emilia Comişel), Buc., 1967; Comişel, Emilia, *Folclor muzical,* Buc. 1967. (E. C.)

kolavrismos v. **horă (1)**

koleda (cuv. pol.), colindă poloneză, cîntată de Crăciun şi de Anul Nou. Ca şi la români, **k.** au texte profane, iar cele de origine mai nouă, religioase. Unele **k.** au texte patriotice sau satirice şi, pe alocuri, şi-au schimbat funcţia, fiind cîntate în alte ocazii. Colecţia importantă de **k.,** *Symfonie anielskie* (1630, Cracovia), în care sînt incluse melodii variate ca gen, al căror text poetic nu este pop. Ca funcţie, tematică şi structură muzicală se remarcă unele similitudini cu colindele* româneşti, bulgare („koleda"), slovene („koléda") şi ruse („koliadka").

Bibliogr.: Belza, I., *Istoria polskoi muzikalnoi Kultur,* Moscova, 1954; Ghircoiaşiu, R., *Contribuţii la istoria muzicii româneşti,* Buc., 1963; Katzarova-Kukudova, Djenev, K., *Bulgarien Folk Dances,* Sofia, 1958; Chybinki, A., *Od Tatr do Baltiku,* caiet I, Varşovia, 1950.

kolo (cuv. pol. „cerc"; n. gr. *horos;* bulg. *horo),* numele polonez şi iugoslav (şi *oro)* al unui dans popular. Este răspîndit în forme similare la uncle popoare din răsăritul Europei (polonezi, iugoslavi, croaţi, bulgari, greci, albanezi) în care partenerii se ţin de mînă, formînd un cerc deschis sau închis. Este asemănător horei **(1).** La popoarele slave, melodiile sînt cîntate pe versuri epice, eroice, lirice, umoristice. Uneori dansul este însoţit de muzică instr. (cimpoi*, liriţă etc.), cu acomp. de tobă („tupan"). La bulgari, *horo* este dansul cel mai frecvent, avînd un număr bogat de tipuri muzicale şi coregrafice.

Bibliogr.: Doljanski, A., *Mic dicţionar muzical,* Buc., 1960 (trad. din lb. rusă de Rostislav Donici); Chybinsky A., *36 Danses tirées de la tabulature de l'orgue par Jean de Lublin,* Cracovia, 1948. (E. C.)

Kondacarion v. **condacarion.**

Kontakion v. **condac.**

Konzertstück (Conzertstück) (cuv. germ. [Kontsertʃtyk] „piesă de concert"), lucrare instrumentală cu caracter de virtuozitate, de dimensiuni mai puţin ample decît un concert **(2). K.** poate fi conceput pentru un instr. solist cu acomp. de orch. (**K.** *pentru pian şi orch.* de Weber) sau cu acomp. de pian (**C.** *pentru violă şi pian* de Enescu). V. *concertino* **(2).** (I. R.)

Kornett-Ton (cuv. germ. „ton al cornetului") v. **diapazon (5).**

koto, instrument cu coarde ciupite cu largă răspîndire în Japonia. Instr. se reazemă pe sol, pe două capre, situate la extremităţile cutiei de rezonanţă*. Poate avea între 6 şi 25 de coarde (în funcţie de tipul instr.) din mătase cerată, egal acordate **(2).** Sunetele se produc prin ciupirea coardelor cu un plectru* sau cu degetele şi cu ajutorul unui căluş* mobil. Avînd rolul lautei*, clavecinului* sau pianului în viaţa muzicală europ., **k.** este în egală măsură un instr. servind educaţiei muzicale şi execuţiei unor genuri diferite. Integrat astăzi unor formaţii de instr. specifice, **k.** participă atît la execuţia muzicii japoneze tradiţionale, precum şi a unor transcripţii **(1)** de muzică europ. sau a muzicii contemporane ce i-au consacrat-o compozitorii japonezi. (L. B.)

kratima v. **cratimatarion; notaţie (IV).**

kratimatarion v. **cratimatarion.**

kriuki (cuv. rus. крюки „cîrlige"), scriere neumatică întrebuinţată pentru notarea vechii muzici monodice* din biserica rusească (sec. 11—18). Dezvoltate din notaţia **(IV)** biz., **k.** erau în număr de cca 70 şi constau din semne singulare sau combinate, redînd, ca şi în notaţia de origine, „sensul" melodiei. Abia la sfîrşitul sec. 16, înălţimea **(2)** sunetelor a început să fie notată cu ajutorul unor semne speciale numite „kinovare". Cîntarea astfel notată se numea *kriukovskaia penia* sau *Znamennti rospev.* Mss. în notaţie **k.** se găsesc şi în ţara noastră (Dobrogea). (G. F.)

krotalon, denumirea în literatura greacă antică a unui instr. de forma castanietelor* confecţionat dintr-un lemn tare. Sunetul pocnit

sec, pătrunzător era adecvat acompanierii dansatorilor. V. *crotale*. (W. D.)

Krummbogen v. **tuburi de schimb.**

krummer Zink (cuv. germ) v. **cornet.**

Krummhorn v. **cromorna.**

kuculion (cuv. gr.) v. **condac.**

Kuhglocke (cuv. germ. „clopot de vacă") v. **talangă.**

kymbalon v. **ţambal.**

kyriale (< gr. *Kyrie eleison**), cîntece de factură religioasă, deosebit de populare în evul mediu deoarece erau intonate în limba maternă a diverselor popoare din spaţiul europ. de rit romano-cat. Denumite *Kyrieleis* în Germania şi *Leis* în Franţa, constituiau mijloace muzicale de bază prin care masele participau la ceremoniile religioase. Unele din aceste cîntece spirituale tradiţionale au fost incluse în fondul melodiilor de coral* protestante, adunate de Luther şi urmaşii săi. (I. S.)

Kyrie eleison (< gr. κύριε ἐλεῖσον „doamne miluieşte") **1.** Invocaţie adoptată în cultul creştin în sec. 4. Se întîlneşte prima oară la Antiohia şi de aici se propagă în Europa unde, în sec. 6 e cuplată cu invocaţia *Christe eleison*. **2.** Parte a misei **(1)**, situată între *introitus** şi *Gloria* in excelsis*. Este compusă din trei secţiuni — *Kyrie, Christe, Kyrie*—ultima fiind repetarea primei. Misele **(2)** polif., renunţînd în genere la intriotus, încep în majoritatea cazurilor direct cu **K.**, care joacă astfel rolul de „uvertură" (de unde caracterul solemn şi frecvenţa stilului fugato*). Forma* tripartită ABA se menţine, compozitorii căutînd adesea să creeze un contrast între A şi B şi să confere secţiunii *Christe eleison* o notă lirică. (A. M.)

kyrios (gr. „puternic", „constant") (BIZ.) v. **ch.**

L

la, denumire dată în solmizație* celei de a șasea note din gama* diatonică* *(Do)* în unele țări de limbă romanică. Apare prima dată la Guido D'Arezzo (sec. 11) și reprezintă prima silabă a versului al șaselea *(„Labii reatum")* dintr-un imn închinat lui Ioan Botezătorul. Corespunde denumirii literale *a** din țările de limbi germanice. Indică acordajul **(1)** unor instr. transpozitorii* (în *La—A)* care sună cu un ton* plus un semiton* mai jos decît notele scrise pentru ele (ex.: clarinetul*, cornetul*). Nota cu frecvența* de 440 Hz este luată drept etalon pentru acordajul **(2)** instr. V. diapazon **(5).** În cadrul orch. simf., instr. se acordează după nota **1.),** dată de oboi*, sau după cea dată de pian* în cazul cînd acesta este solist. (M. M.)

la bătaie v. **sîrba.**

la fete v. **mînințălul.**

lado, refren invocat în cîntecele de nuntă din Moldova și Oltenia, fie independent, fie în cadrul versului *(Lado, lado, surioară).* Se pare că **l.** provine din mitologia pol. (Düringsfeld); D. Cantemir consideră că **L.** și *Mano* sînt nume ce amintesc de vechi culte ale Daciei, reprezentînd „patroanele dragostei nupțiale". La bulgari, **l.** se întîlnește în cîntecele de joc legate de perioada de iarnă, care însoțesc obiceiul vergelului *(laduvane),* ca: *doj* **l.** *le* sau **l.** *(le).* La alte popoare slave **l.** este utilizat în unele cîntece legate de obiceiurile de primăvară, vară și de nuntă.

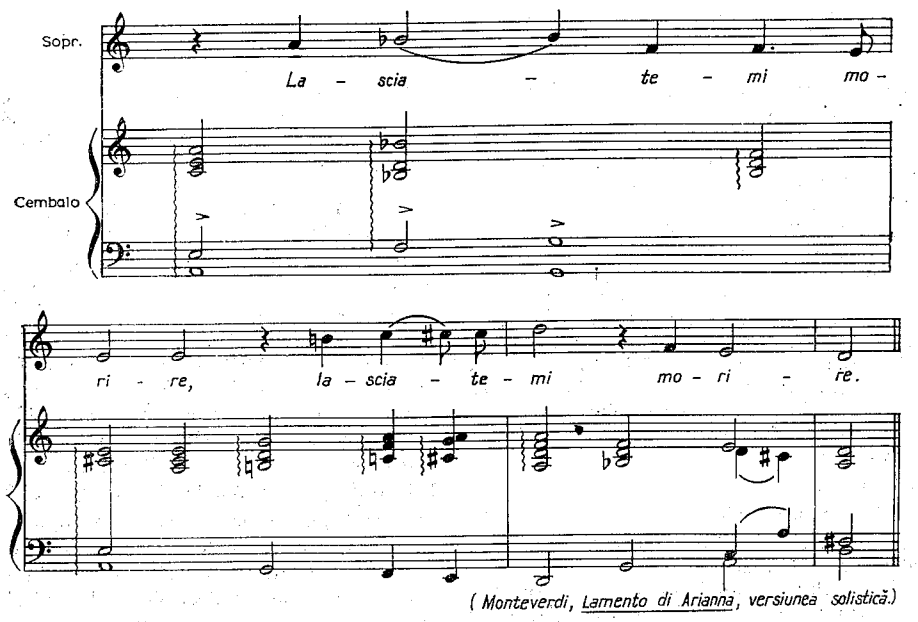
Bibliogr.: Marian, S. Fl., *Nunta la Români. Studiu istorico-etnografic comparativ,* Buc., 1890; Sevastos, El., *Nunta la Români,* Buc., 1880; Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae,* Viena, 1715, trad. G. Pascu, Buc., 1923; Katzarova-Kukudova, Raina, Djenev, K., *Bulgarian Folk Dances,* Sofia, 1958; Düringsfeld, Ida von, Rheinsberg-Düringsfeld Freiher Otto von, *Hochzeitsbuch. Brauch und Glaube der Hochzeit bei den Christlichen Völkern Europas,* Leipzig, 1871; Negruzzi, C., *Scene pitorești din obiceiurile Moldovei,* în: *Dacia Literară,* Iași 1859; Mușlea, I. și Bîrlea, Ov., *Tipologia folclorului, din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu,* Buc., 1970; Vulpian, D., *Muzica populară. Balade, Colinde, Doine, Idyle pentru voce și piano,* Buc., 1885. (E. C.)

lai (cuv. fr. /lɛ/; la Minnesängeri*-*leich),* una din cele mai importante forme ale liricii medievale, promovată mai ales de truveri*, foarte răspîndită începînd cu sfîrșitul sec. 12 și încheind cu sfîrșitul sec. 14. Este un poem cîntat, cu acomp. instr., în care sînt exprimate sentimente personale. Originile sale se pierd în epoci îndepărtate; s-ar părea că a apărut în țările celtice prin sec. 6 (termenul desemnînd la început un zgomot sau un sunet, apoi o melodie și în cele din urmă un cîntec; nu este exclusă nici originea în imnurile lat. pop. și în secvențe (I,1)—v. și *Kyrie elison*). **L.** pot fi întîlnite fie a) izolat, ca creații anonime sau de autori cunoscuți (acestea fiind formele cele mai șlefuite), fie b) inserate în lungile povestiri în proză. Cele din prima categorie sînt, în general, scurte (de la 60 la aproximativ 300 versuri), în principiu repartizate în 12 strofe. De obicei prima și ultima strofă sînt identice ca structură, asemănări putînd interveni însă și între cele interioare. **L.** din a doua categorie erau formate, în general, din catrene octosilabice. Se pare că ar fi avut preludii* și postludii instr. Forma măestrită a **l.** poate fi întîlnită în creația lui Guillaume de Machaut. V. *virelai.* (O. B.)

lamentație (< lat. *lamentatio* „plîngere"), muzică religioasă pe texte din *Lamentațiile lui Jeremia,* utilizată la anumite sărbători în cultul bisericii romano-catolice. Melodiile sînt simple, de durate* egale *(cantus planus*).* Din aceste **l.** nu au rămas lucrări de referință ca în cazul creațiilor polif. ale genului. Cea mai veche colecție tipărită de **l.** pe mai multe voci **(2)** a fost aceea a lui Petrucci (1506) — *Lamentationum Jeremiae Prophetae* vol. I—II, cuprinzînd creații de Agricola, Gaspar, Tinctoris etc. Altă ediție importantă au alcătuit Ballard și Leroy în 1559, din lucrări semnate de Arcadelt, Carpentras, Festa, Le Jeune etc. În sec. 17—18, introducerea *lamento**-ului ca număr* distinct în operă* se face probabil sub influența **l.** În epoca contemporană, Ernest Křenek a compus *Lamentatio Jeremiae Prophetae* (1941—1942), iar pe versete alese din aceleași texte, Stravinsky a compus *Threni* (1958). (I. S.)

lamento (cuv. it. „plîngere, tînguire"), piesă muzicală populară sau cultă, preponderent vocală, fără formă proprie și cu un caracter de tînguire. **1.** Practica folclorică a „bocitului" la mort sau în cazul unor calamități naturale este conservată (în Europa de V) în numai cîteva regiuni; Scoția, Irlanda *(lament)* Corsica **(l.)** V. *bocet.* **2.** Termen de origine veche fr. foarte răspîndit în ev. med. alături de sin. său *planc, planch,* care definește o compoziție

poetică neimplicînd o formă muzicală fixă. **3.** Tip de arie* exprimînd durere, jale, introdusă în opera* it. a sec. 17 în apropierea culminației conflictului (Ex.). (C.A.B.)



(Monteverdi, Lamento di Arianna, versiunea solistică.)

lampadar (< gr. λαμπαδάριος de la λαμπάς „lumină, flacără, torță, candelă"), cel care avea grijă de aprinderea luminărilor, candelelor sau a lampadarelor la Sf. Sofia din Bizanț. Totodată avea și funcția de cîntăreț II (sl. *floripsalt* sau gr. *deuterospsaltes*). Preceda funcția de protopsalt* și pe aceea de domestic*. (N. M.)

Langaus, dans austriac în ritm ternar* asemănător valsului*. Ca și dansurile *Ländler**, *Dreher*, *Schleifer* sau *Deutscher* [*Tanz*], **L.** este o variantă pop. a valsului. **L.** se dansează într-un ritm foarte rapid de către perechi de dansatori, în rotiri amețitoare. După 1790 a dispărut din uz. Se cunoaște o singură culegere de **L.** care s-a păstrat pînă astăzi : 12 *Langaus-Deutsche auf eine Violine* de Stanislaus Ossowsky. (M. M.)

langleik v. **langspil.**

langlur, instrument pastoral de semnalizare, folosit mai ales de femei. Este răspîndit în zonele păstorești din Suedia. Construit din coajă de lemn, ajunge pînă la dimensiunea de 3 m lungime. Se înrudește cu buciumul* sau tulnicul românesc. (L. B.)

langspil, instrument cu coarde ciupite din familia chitarei*. Are formă lungă (prelungă). Aria de răspîndire : Islanda; sub denumirea de *langleik*, se întîlnește în Norvegia. Pe corzile instalate după modelul celorlalte instr. din această familie, se cîntă melodia, una dintre ele avînd rol de burdon **(11, 2).** (L. B.)

larga (cuv. lat.), valoare de notă* în tratatele de *musica mensurata** ale sec. 14—15 care este mai mare decît *maxima** și care se deosebește de aceasta printr-un corp mai mare și prin mai multe codițe (lat. *caudae*).

largando v. **allargando.**

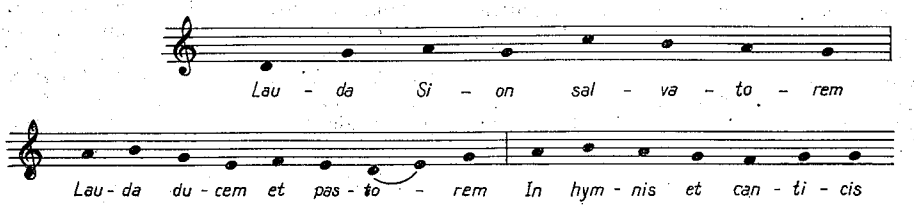
larghetto (cuv. it., diminutivul lui *larg**), indicație de tempo **(2)** ce desemnează o mișcare mai puțin rară decît *largo*, apropiată de *andante**.

largo (cuv. it. „larg, întins") **1.** Indicație de tempo **(2)** ce desemnează cea mai rară mișcare posibilă, la fel de rară ca *grave** fără a avea însă caracterul sumbru al acesteia. **2.** Ca substantiv, desemnează o piesă sau o parte de suită*, sonată* etc., scrisă în acest tempo. Un exemplu celebru îl constituie *Largo* de Händel, titlu sub care este cunoscută aria *Ombra mai fu* din opera *Xerxes*.

laud v. **laută.**

lauda (cuv. lat.) **1.** Imn, cîntare de slavă. **2.** Cîntec pop. it., de factură polif., răspîndit în special în sec. 13 și 14, prin intermediul mișcării franciscane, care utiliza melodii pop. accesibile și la care adapta texte noi, necesare serviciului religios. Conține o riturnelă* ce alternează cu o parte solistică. Drama profană a secolului 17 și oratoriul* provin din forma dialogată a **l.** (I. S.)

Lauda Sion (lat. „lăudaţi Sionul"), secvenţă *(I, 1)* ce se cîntă cu ocazia sărbătorii „Corpus Domini". Textul (24 de strofe a cîte 3—5 versuri) a fost compus de Toma d'Aquino în 1264



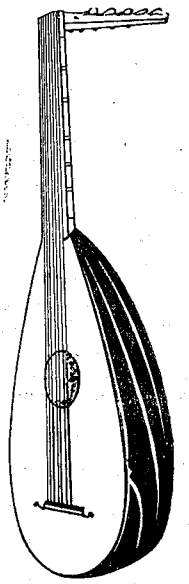
Lauda Sion

iar melodia (în modurile VII şi VIII) derivă din cea a unei alte secvenţe, *Laudes crucis attollamus*, de Adam de St. Victor (sec. 12) (ex.). **L.** este una din cele cinci secvenţe păstrate în misă*. Melodia ei a stat la baza a numeroase elaborări polif. (de la organum* la motet*) printre care, mai cunoscute, sînt cele trei scrise de Palestrina (două la 8 voci **(2)** şi una la 4 voci). Mendelssohn-Bartholdy a scris o cantată* pentru cor şi orch. intitulată **L.** (A. M.)

laudes (cuv. lat. „laude"), una dintre cele şase ore canonice, făcînd parte din *cursus* (oficiul, slujba) bisericii catolice şi, în special, al mînăstirilor. **L.** se cîntă în zori **(I.** *matutinales)*, spre deosebire de *vespera* a se cînta la căderea serii şi constă din 5—7 psalmi* ce urmează imediat părţii introductive. Se sfîrşesc prin recitare *(Capitulum)* după care se cîntă sau nu *responsorium* (v. responsorial, cînt) sau un imn **(1)**. Punctul culminant al **l.** este *Canticum Zachariae* (Luca, 1, 68—79), ce contrastează faţă de toate celelalte prin măreţie. (G. F.)

laudi spirituali (cuv. it. „proslăviri spirituale"), numele dat unor colecţii de muzică bisericească, compilate pentru uzul „laudiştilor" (it. *laudesi)*, confrerie religioasă întemeiată la Florenţa în 1310. Muzica la care era adaptat textul, la origine scris în întregime în it. era extrem de simplă şi interpretată la unison*, urmărind, prin accesibilitate, atragerea enoriaşilor. Cea mai veche colecţie tipărită datează din anul 1485 iar cea mai nouă din 1935 cînd Knud Jeppesen editează la Copenhaga o colecţie de **l.** intitulată: *Die Mehrstimmige Italienische Laude im 16. Jahrhundert*, incluzîndu-le pe acelea publicate de Petrucci şi alţii după manuscrise originale. (I. S.)

laută (< arab. *al-ûd**; echiv. gr. *chelys;* echiv. lat. *testudo, haemisphaerium;* it. *liuto;* fr. *luth;* sp. *laud;* germ. *Laute;* engl. *lute;* rus. *liutnia)*, instrument cordofon cu coarde ciupite, de origine persano-arabă, avînd epoca de înflorire în Europa sec. 16—17. **L.** are formă de migdală, puţin turtită, cu spatele bombat, cu gîtul fără bare, avînd pe faţă un orificiu de vibraţie. Jgheabul capului este înclinat spre spate. Acordajul **(1)** instr. s-a modificat în funcţie de loc şi de timp. În sec. 16 existau două moduri de acordaj a celor 5 perechi de coarde: *Sol do fa la re*[1] şi *sol*[1] (ultima fiind simplă) şi *La re sol si mi*[1] şi *la*[1]. Ca dimensiuni **l.** a fost construită în nenumărate variante: pentru registru **(I)** acut, de alto, tenor şi de bas. Începînd cu sec. 17 la instr. mai voluminoase s-au adăugat şi coarde burdon **(II, 2)**. În locul notaţiei **(III)** mensurale se utiliza tabulatura*.



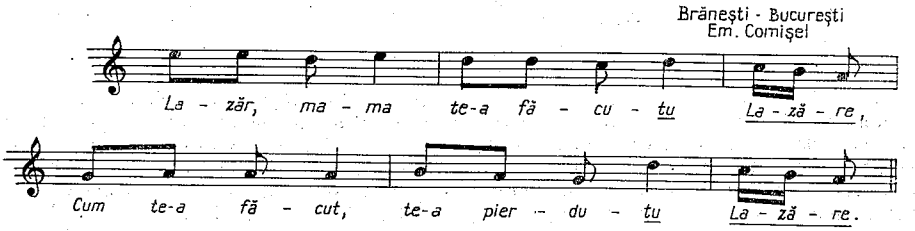
Laută

Instr. solistic şi de acomp. — unul dintre cele mai răspîndite în timp de mai multe sec. are o literatură bogată şi a făcut faima unor mari interpreţi. Înrudite cu **l.** sînt: *dûtar* şi *sîtar* din Persia cu 2—4 coarde aşezate pe un gît lung; *koto**, instr. japonez cu 13 coarde; instr. pop. chinez *pyipar* cu 4 şi *ch'in* cu 7 coarde, ultimul fiind acordat pentatonic *(do re fa sol la do*[1] *re*[1]*); domra*, străvechiul instr. rusesc (construit în 6 mărimi), cu 3 coarde acordate în cvarte* şi acţionat cu ajutorul unui plectru*. **L.**-*chitară*, este un instr. cordofon cu coarde

ciupite, din sec. 18, de forma chitarei*, cu spatele bombat al l., avînt 6 coarde întinse peste o tastieră* împărțită în intervale de semitonuri prin 12 bare metalice. Cele trei orificii de vibrație erau acoperite cu rozete. **2.** Denumirea populară a viorii* în Banat și în unele dintre zonele învecinate. (W. D.)

Laute v. **laută.**

lazăr (lăzărel(ul), lazăra, lăzărița) obicei calendaristic de primăvară, cu caracter agrar,



Lazăr

practicat în Muntenia, la o zi fixă (sîmbăta Floriilor) sau cu cîteva săptămîni mai înainte. Un grup de fetițe, din care se alege „mireasa" (adesea și un „ginere") umblă din casă în casă, jucînd și cîntînd, primind în schimb daruri (ouă și bani). Tematica se axează în jurul unui personaj numit Lazăr, care pleacă cu oile (caprele) la pădure, cade din copac și moare. Surorile îl găsesc acoperit cu frunze, îl scaldă și-l bocesc. Sfîrșitul textului este o urare de belșug. Desfășurarea obiceiului, conținutul textului poetic, costumația, trădează reminiscențe ale celebrării unei zeități agrare (probabil din panteonul traco-getic). Melodiile sînt exacordice, în formă fixă, redusă la două rînduri melodice*, ambele continuate cu un refren* trisilabic („Lazăre", în ritm binar*, alternativ (5, 5, 2) sau aksak (v. sistem (**il, 6**)). Obiceiul este cunoscut de aromâni, de popoarele slave de răsărit și de sud și de albanezi, în forme apropiate.

Bibliogr.: Teodorescu, G. Dem., *Poezii populare române*, Buc., 1885, Tocilescu, Gr. G., *Materialuri folcloristice; II*, Buc., 1900; Rădulescu-Codin, C., și Mihalache, D., *Sărbătorile poporului*, Buc., 1909; Frazer, J. G., *The Golden Bough*, Londra, 1955, vol. I; Arnaudoff, M., *Die bulgarische Festbräuche*, Leipzig, 1917; Ramadan Sokoli: *Kangët rituale në të kremtet vjetore*, în: *Studime filologjike*, nr. 4, Tirana, 1964; *Sărbătorile la Români*, vol. II, *Păresimile*, Buc., 1899; Rădulescu, N., *Lazăr — o versiune românească a eroului vegetațional*, în: Rev. folc., tom II, nr. 4, Buc., 1966. (E. C.)

lăutar, muzicant (semi-)profesionist, neavînd totuși statutul unui muzician cult (chiar dacă, în unele cazuri și, mai ales în ultimul sec., el posedă unele cunoștințe de scris-citit muzical sau de armonie (**III, 2**), care vehiculează artizanal și pe calea oralității un repertoriu* cu origini dintre cele mai variate. În lb. română, termenul a fost raportat la numele învechit și de îndoielnică natură orient. „alăută" (din arabul *al'ûd**), în sec. trecut încă l. numindu-se: „alăutar"; faptul demonstrează că termenul nu poate fi raportat la numele de origine germ. al lautei (**2**), prin care este desemnată vioara* în Banat și în unele părți din Transilvania, deși adoptarea timpurie a acestui instr. „modern" de către l. ar împinge la o asemenea speculație. Recrutați într-o proporție de 80% din populația țigănească, l. se întîlnesc în Peninsula Balcanică dar mai ales în Ungaria și România; celelalte procente îl constituie l. țărani. Ca muzicanți pop., țiganii apar menționați la noi în 1570 (deși această îndeletnicire a lor trebuie să fie mai veche). Ca robi ai domnului, boierilor sau mînăstirilor, țiganii l. erau cei mai scumpi în diferitele tranzacții; s-au organizat ca meseriași, și aceasta, pare-se, chiar înaintea slobozirii lor, de vreme ce Barbu Lăutarul era starostele l. din Iași. Organizațiile acestea erau mai curînd de tipul isnafurilor *(esnaf)* turcești decît de tipul confreriilor sau breslelor occid., singură situația de muzicanți itineranți și aflați oarecum la marginea societății, nu însă și proveniența etnică sau de clasă a l., constituind un punct de apropiere de *jongleuri**, menestreli*, goliarzi*, *skomorohi** ruși, *skolde* norvegieni, *Spielleute* germ. L. sînt în primul rînd instrumentiști (cîntînd la vl., v-cel, c. bas, țambal*, cobză*, nai*, fluier*, ca instr. tradiționale, dar și la cl., sax., taragot*, trp., acordeon* etc. ca instr. noi sau mai nou însușite) și alcătuiesc tarafuri* de diferite mărimi și componențe (în funcție și de zona folc.); sînt mai rar soliști voc. consacrați (deși cu unele prilejuri cîntă balade (**IV**) sau cîntece*). În privința repertoriului, ei vehiculează atît folc. sătesc cît și unul orășenesc, cel din urmă, executat într-o manieră adesea „folclorizantă", provenind, în ordine cronologică, din cîntecul de lume* greco-turco-perso-arab (sec. 17—19), romanța* rusească, ungurească și națională, dansurile* de salon etc. Conservatori și avînd, pînă la un punct, un rol pozitiv în menținerea tradiției dar, în același timp, permeabili la influențe eterogene, l. au fost considerați (de la Bartók încoace) ca un factor dezintegrator al autenticității folc. sătesc. Pînă la stabilirea principiilor folcloristicii moderne,

repertoriul l. a constituit totuşi mica sursă a culegerilor* realizate pînă în primul deceniu al sec. 20, iar melodiile lor, negreşit orăşeneşti, considerate „naţionale", au fost în aceeaşi vreme, singurele cunoscute de către compozitorii români şi incluse în lucrările lor.

Bibliogr.: Liszt, Fr., *Les Bohémiens et leur musique en Hongrie*, Paris, 1859; Bobulescu, C., *Lăutarii noştri*, Buc., 1922; Haraszti, Em., *La musique hongroise*. „Les musiciens célèbres", Paris, 1933; Şteinpress, B., *K istorii „ţiganskogo penia" v Rossii*, Moscova, 1934; Breazul, G., *Patrium carmen*, Craiova, 1941; Bartók, B., *Muzică ţigănească sau muzică maghiară?* trad. rom. în: B. B., *Însemnări asupra cîntecului pop.*, cu o prefaţă de Z. Vancea, Buc., 1956; Ciobanu, Gh., *Despre aşa-numita gamă ţigănească*, în: Rev. folc., Buc., an. IV, nr. 1–2/1959. (G. F.)

Ländler (cuv. germ. /ləndlẽ/), vechi dans* popular germano-austriac, cu caracter apropiat de menuetul* sec. 18. A inspirat pe creatorii valsului* vienez. Are structură ritmică ternară* cu accente vii. L. este ceva mai lent decît valsul. Prezent în creaţia lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert (85 l.), Liszt, Mahler. Cele mai apropiate de dansul originar sînt l. de Jensen, Raff şi Reinecke. (I. R.)

lebed v. **harfă**.

lectio solemnis (cuv. lat., „citire solemnă") v. **bizantină, gregoriană, muzică**.

lector v. **psalt**.

lecţionar, carte bisericească conţinînd textele Evangheliei (dar şi ale Apostolului), aranjate în ordinea în care sînt citite în decursul anului. Textele sînt, în general, redate în stilul recitat-cîntat al cantilaţiei*, perpetuat prin tradiţie. Unele dintre acestea (cum este L. *cvangheliei* păstrat la Iaşi şi datat cu aprox. între sec. IX–XI) sînt importante prin indicaţiile — chiar dacă sumare — de intonaţie (**I, 1**), indicaţii conţinînd o notaţie (**IV**) primitivă (în cazul menţionat, paleo-biz.). (Cl. L. F.)

legato (cuv. it. „legat"), indicaţie de interpretare care arată succesiunea fără nici o întrerupere a sunetelor. În muzica vocală şi la instr. de suflat, pasajul în l. se execută printr-o singură respiraţie; la instr. de coarde cu arcuş, l. se execută într-o singură trăsătură de arcuş; la instr. cu claviatură*, ridicarea degetului de pe clapă se face abia după apăsarea celei următoare. L. se indică în partitură* printr-un arc, aşezat deasupra grupului de note*. Uneori se utilizează superlativul *legatissimo* care se notează prin cuvîntul însuşi. Ant.: *non* l. Semnul l., în muzica vocală, mai arată că un grup de note se cîntă într-o singură silabă de text (ex. 1). În acest caz, subdiviziunile (v. diviziune (**1**)) de optime, şaisprezecime etc. se notează prin bare (**II, 1**), ca în muzica instr. ■ L. *de prelungire* are rolul de a prelungi valoarea* unei note, inclusiv peste o bară (**II, 3**) de măsură (ex. 2). V. *punct; sincopă*.

legendă, titlu aplicat, începînd din perioada romantică, unor creaţii de tip foarte diferit, de la piese instrumentale (cele 2 L. pentru pian de Liszt: *Predica Sf. Francisc de Assisi către păsări şi Sf. François de Paule mergînd pe valuri; Legenda pentru trp. şi pian* de George Enescu) pînă la vaste lucrări vocal-simf. (**L. *dramatică Damnaţiunea lui Faust*** de Berlioz). Denumirea se explică prin substratul programatic* al acestor lucrări (subiecte inspirate din povestiri religioase şi profane), sau prin simplul ton narativ. (A. M.)

leggiero (cuv. it. „uşor"), indicaţie de expresie* care cere, în pasaje rapide pentru pian, o interpretare sprintenă, uşoară, perlată, iar în muzica pentru violină, o execuţie între *legato** şi *staccato**.

leghetos v. **bizantină, muzică; eh**.

legni per rumba (cuv. it.) v. **claves**.

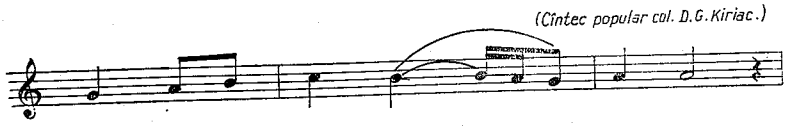
Leich (cuv. germ.) v. **lai**.

Leier (cuv. germ.) v. **liră (2)**.

leitmotiv (laitmotiv) (cuv. germ. *Leitmotiv* „motiv conducător"), termen inventat de Hans von Wolzogen (prieten al lui R. Wagner) pentru a desemna un motiv* sau o scurtă figură (**1**) melodică, ritmică sau armonică ce poate caracteriza o idee, o situaţie, un personaj, un obiect. Folosirea unei teme*, investită cu semnificaţie de simbol, apare încă de pe vremea lui Bache care aduce de mai multe ori un anumit coral* într-o cantată*). Mozart reaminteşte unele motive pe parcursul operelor lui (ex. *Cosi fan tutte*). Weber (motivul lui Samiel în opera *Freischütz*), Schumann („dansul bunicilor" în suita *Carnavalul*), Berlioz („ideea fixă" în *Simfonia fantastică*) şi, în general, romanticii au favorizat mult întrebuinţarea motivelor conducătoare. Cel care a folosit însă l. ca principiu de bază al construcţiei în dramele sale muzicale a fost R. Wagner. Operele sale reprezintă o savantă ţesătură de l., care evoluează odată cu

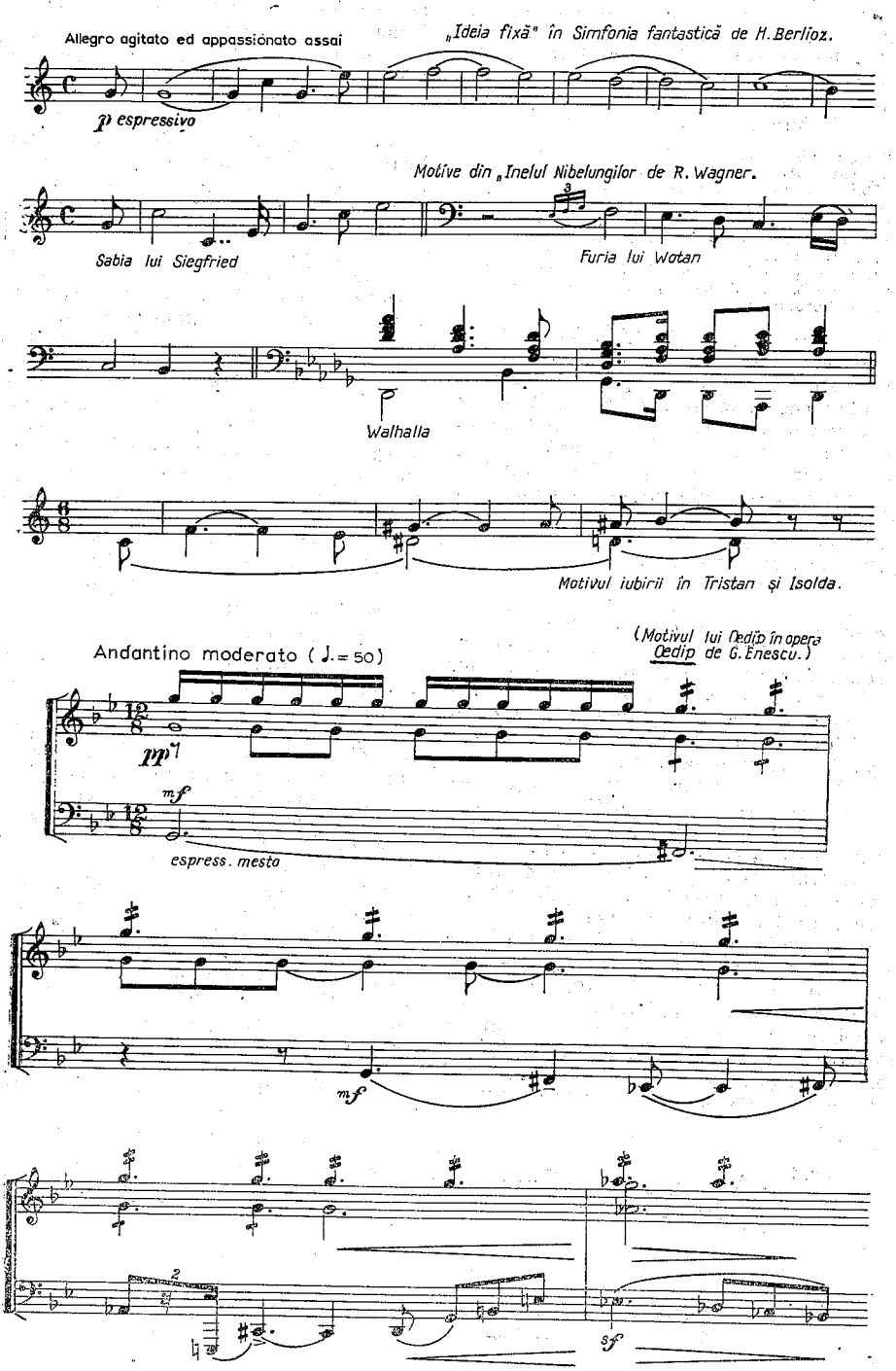
(Cîntec popular col. D. G. Kiriac.)

ex. 1



ex. 2

Legato


Allegro agitato ed appassionato assai
„Ideia fixă" în Simfonia fantastică de H. Berlioz.
p espressivo
Motive din „Inelul Nibelungilor de R. Wagner.
Sabia lui Siegfried
Furia lui Wotan
Walhalla
Motivul iubirii în Tristan și Isolda.
(Motivul lui Œdip în opera Œdip de G. Enescu.)
Andantino moderato (♩. = 50)
pp
mf
espress. mesto
mf
2
8va

personajele sau situațiile dramei, suferind adesea transformări importante, rămînînd însă oricînd recognoscibile (ca adevărate „ghiduri" pentru ascultători). Wagner a împins pînă la saturație procesul dezvoltării leitmotivice, astfel că după el a urmat un fel de reacție contrară (inițiată de Debussy). Totuși folosirea **l.**, chiar dacă nu ca sistem, și-a păstrat interesul și pentru unii dintre creatorii sec. 20, precum Berg (opera *Wozzek*) sau Enescu (opera *Oedip*).

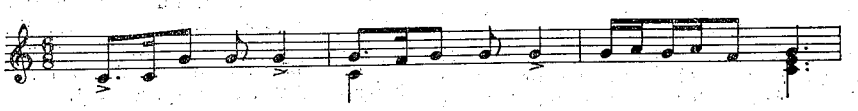
Bibliogr.: Lamm, M., *Beiträge zur Entwicklung des musikalischen Motivs in den Tondramen Richard Wagners* (disertație, Viena, 1932); Abraham, G.E.M., *The Leitmotiv since Wagner* (ML VI, 175); Haraszti, E., *Le problème du Leitmotiv*, (RM IV); Octavian Lazăr Cosma, *Oedipul enescian*, Buc., 1967, cap. *Evoluția leitmotivelor în desfășurarea acțiunii*, p. 126–188. (O. B.)

practicat în trecut într-o zonă limitată din Transilvania; b) un cîntec ceremonial de nuntă din Bihor; c) acțiunea colindatului (ex. „se leruie" — Reteganul).

Bibliogr.: Rosetti, Al., *Colindele religioase la români*, Buc., 1920, Sbiera, I. G., *Colinde, cîntece de stea*, Cernăuți, 1865; idem în: *Foaia societății pentru literatură și cultură română, în Bucovina, I*, Cernăuți, 1905; Densusianu, O., *Graiul din țara Hațegului*; Pop-Reteganul, I., *Colinde și obiceiuri de Crăciun*, Buc., 1915; Pamfile, T., *Crăciunul*, Buc., 1914; Densușianu, N., *Răspunsuri la chestionarele despre tradițiile istorice și antichitățile țărilor locuite de Români*, partea II, mss. 4560 din Bibl. Acad. Rom. (E. C.)

lesson (cuv. engl.) v. **suită**.

lezghinka, dans popular răspîndit la mai multe popoare din Caucaz. În măsură* de 6/8, în tempo



Lezghinca

lemn, instrument de percuție idiofon, construit în două tipuri: **1. L.** model chinezesc (it. *blocco di legno /chinese/*; engl. */chinese/ wood block*; fr. *bloc de bois /chinois/*; germ. *Holzblock)*, constă dintr-un bloc de lemn de formă paralelipipedică, avînd două fante scobite în lungimea lui, pe fețe și la înălțimi diferite. Datorită celor două fante, **l.** emite prin lovire, două sunete distincte. **2. L.** model american (it. *nacchera cylindrica, cassa di legno*; engl. *tone block, wood cymbal*; fr. *bloc de bois /cylindrique/*; germ. *Röhrenholztrommel)* este format din doi cilindri de lemn, uniți între ei, scobiți în interior și prevăzuți cu cîte o fantă în lungime. Cele două sunete diferă ca înălțime (ca și la **I. (1)**). (A. P.)

lemne, expresie eliptică, desemnînd grupul instrumentelor de suflat din lemn din orchestra* simfonică.

lento (cuv. it. „lent"), indicație de tempo **(2)** ce desemnează o mișcare rară, aproximativ între *largo** și *adagio**.

ler (< *alleluia** → *aler* → **l.**) **1.** Cuvînt de compunere a refrenului* întîlnit în colinde*, mai rar în cîntece de nuntă (ex. *lerunda, ler fetița)*, ca atare sau în cuvinte derivate, în forme simple sau compuse: **l.**, *doamne; lerului; hai* **l.**; *leroi; aleroi; lerolui; lerui* **l.**; **l.** *floare dalbă de măr; hai lerui daler, doamne; leroi lerumi, doamne; hai lerundai leroi, doamne; hai leruida, lerumi, doamne; leroi și reliu* (Densușianu): *leruia lerui; oleroi, doamne; voleronda lerului, doamne; oileronda lerolui, doamne;* (Pamfile); *leroileo; lină milină /melină/, leroi milină;* **2.** Melodia colindului (ex. „leru colindei" sau „o colindă poate avea mai multe leruri". — Densușianu). ◙ Cuv. derivat *aleruit* desemnează: a) un cîntec ceremonial funebru, (2) vioi, are o melodie pregnantă, dinamică (ex.) (Cl. F. L.)

1. H. v. **abreviații.**

libret (< it. *libretto* „cărticică"; fr. *livret*; engl. *textbook, book*; germ. *Textbuch, Buch)* **1.** Textul literar al unei opere*, operete*, balet*, cantate*, oratoriu*. Apare în sec. 17 odată cu opera. Primele **l.** au fost scrise de Ottavio Rinuccini (1562–1621) pentru operele lui Peri, Caccini și Monteverdi. Tematica foarte diversă (mitologie, istorie, aventură, exotism, comedie, fantastic, tendințe moralizatoare, simbolică filozofică etc.) oglindește în tot lungul istoriei gustul literar al timpului. **L.** este un gen cu o estetică proprie și nu trebuie judecat după criterii pur literare. Au existat numeroase controverse privitoare la echilibrul dintre text și muzică, dar marile reușite ale textului liric sînt strîns legate de o anumită muzică și determinate stilistic de aceasta. Libretiști și colaborări celebre: Philippe Quinault — Lully; Pietro Metastasio — D. Scarlatti, Händel, Mozart; Goldoni—Vivaldi, B. Galuppi; Lorenzo da Ponte — Mozart; Eugène Scribe—Auber, Meyerbeer; Francesco Maria Piave și Arrigo Boito — Verdi; Hugo von Hoffmanstahl — R. Strauss etc. Sub impulsul individualismului romantic, Berlioz, Wagner își scriu singuri **l.**, urmați, în sec. nostru, de Berg, Schreker, Menotti, Orff etc. Creația românească cunoaște și ea compozitori-libretiști ca Drăgoi, Negrea, P. Constantinescu, Gh. Dumitrescu, Bentoiu etc. **2.** Broșura conținînd textul unui **l. (1)**. Primele **l.**, tip. în sec. 17 în broșuri luxoase, cu gravuri, dedicații și prefețe, constituie azi piese de bibliofilie și prețioase surse de informație.

Bibliogr.: Della Corte, A., *Il libretto e il melodramma*, Torino, 1951; Giazotto, P., *Poesia melodrammatica*, Milano, 1952; Istel, E., *Das Libretto. Wesen, Aufbau u. Wirkung des Opernbuches*, Berlin, 1914; Rolandi, U., *Libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, 1951; Kraussold, M., *Geist und Stoff der Operndichtung*, Leipzig, 1931. (E. Z.)

Liebesflöte v. **flauto d'amore.**

Liebesgeige (cuv. germ.) v. **viola d'amore.**

Liebesoboe v. **oboè d'amore.**

lied (< germ. *Lied* [li : d] „cîntec"), lucrare vocală acompaniată de un instrument, de obicei pian, pe un text liric sau poem, care îi determină caracterul, desfășurîndu-se într-o structură formală specifică. Noțiunea de **l.** are două accepțiuni: 1) aceea care definește genul **(l, 2)** și 2) aceea care definește forma*, noțiuni ce au evoluat simultan, într-o strînsă determinare reciprocă. Originea **l.** se află în cîntecul pop., deci vechimea sa nu poate fi realmente măsurată. ■ Forma de **l.** este hotărîtă în principal de caracterul strofic* al cîntecului și pornește de la forme simple spre forme complexe, evoluînd odată cu gîndirea muzicală. Privite foarte schematic, aceste forme pot fi clasificate astfel:

a) Forma monopartită $\frac{a}{f_1 - f_2}$ (perioadă) (fraze)

b) Forma bipartită — simplă $\frac{a \quad b}{f_1 - f_2 \; ; \; f_3 - f_4}$

— cu mică repriză $\frac{a \quad b}{f_1 - f_2 \; ; \; f_3 - f_2}$ (identic sau variat)

— dublă a b a b

— compusă $\frac{A \quad B}{a \quad b \; b_1}$

a a_1 b

a a_1 b b_1

a a_1 a b

a a_1 b b_1 b

a a_1 a b b_1 b

c) Forma tripartită

— simplă a b a

simplă concentrată $\frac{a \quad b \quad a}{f_1 - f_2 \; ; \; f_3 - f_4 \; ; \; f_1}$

— compusă $\frac{A \quad B \quad A}{a \quad bb_1 \quad a}$

a a_1 b a a_1

a a_1 b b_1 a a_1

a a_1 a b a a_1 a

a a_1 b b_1 b a a_1

a a_1 a b b_1 b a a_1 a

d) Forma tripentapartită

— simplă a b a b a

— compusă $\frac{A \quad B \quad A \quad B \quad A}{a \; b \; b_1 \; a \; b \; b_1 \; a}$

a a_1 b a a_1 b a a_1 etc.

Această din urmă categorie este considerată ca formă intermediară între **l.** și rondo*. Deși de proveniență și cu caracter preponderent vocal, forma sa a fost adoptată și de muzica instr., în care apare în forme din ce în ce mai evoluate, pe măsura dezvoltării și perfecționării în genere a formelor instr. ■ Genul **l.**, urmărit în evoluția sa de la cîntecul pop. la **l.** cult, nu poate face abstracție de forma, de factura melodică și armonică, de cerințele expresive ale textului. Precursoare ale **l.** sînt *cîntecele* și *romanțele*, precum și cîntecele pop. mai vechi (beneficiind, majoritatea, și de o tratare polifonică*): madrigalul*, frottola*, vilanella*, aria*, canțoneta* songul **(1)** etc. **L.** cult apare la sfîrșitul sec. 18 și începutul sec. 19 în mediul muzical al clasicismului* vienez, în creația lui W. A. Mozart și a lui L. van Beethoven. Dar desăvîrșirea ca formă și gen a **l.** se produce în sec. 19, în lucrări compuse de Fr. Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn-Bartholdy, Fr. Liszt, R. Wagner, J. Brahms, H. Wolf, M. Reger etc. Poeme, aparținînd poeților: Goethe, Heine, Heyse, Schiller, Mallarmé, Möricke, Novalis, Rilke, au inspirat **l.** pline de o deosebită expresivitate muzicală, perfecțiuni ale genului, în care forma, melodica, armonia, factura vocală și cea instrumental-acompaniatoare (cea din urmă cu valențe adesea „descriptive") au căutat modalitatea cea mai adecvată relevării nuanțeor gîndirii și sensibilității poetice. Spre a se distanța de tradițiile austrico-germ., școlile muzicale ale sec. 19 și 20 au adoptat **l.** exigențelor de stil* muzical, inclusiv de structură prozodică* ale limbilor lor naționale, preferînd denumirii germ. pe aceea de *chanson* sau *mélodie* (fr.), *ramans* sau *pesnia* (rus.), *canzone* (it.), *song* (engl.) *cîntec* etc. Muzica românească a abordat de asemenea genul **l.**, în care și-a făcut mereu simțit filonul folc. începînd din a doua jumătate a sec. 19 și prima parte a sec. 20, Al. Flechtenmacher, Gh. Dima, Ed. Caudella, G. Stephănescu, G. Enescu *(Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot)* au cultivat genul **l.** Mihail Jora este, însă, compozitorul care a pus bazele școlii contemporane românești de **l.**, scriind lucrări pe versurile poeților Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Șt. O. Iosif, Mariana Dumitrescu etc. Mergînd pe drumul deschis de acesta și inspirîndu-se din lirica românească (Mihai Eminescu, George Coșbuc, Lucian Blaga, Ion Minulescu, George Topîrceanu, Șt. O. Iosif, Mihai Beniuc, Nina Cassian, Mariana Dumitrescu, Alexandru Miran etc.) o întreagă pleiadă de compozitori contemporani compun în genul **l.**, lucrări valoroase, de originală esență românească. Printre aceștia se numără: T. Ciortea, P. Bentoiu, W. Berger, N. Coman, L. Comes, M. Chiriac, D. Capoianu, Felicia Donceanu, Myriam Marbe, Carmen Petra-Basacopol, D. Popovici, A. Stroe, C. Țăranu, A. Vieru etc. V.: *cîntec* **(II)**; *formă bar.* (M. M.)

Liedertafel (cuv. germ. /li :dertafəl/ „masă cu cîntece"), grupare de cîntăreți, poeți și compozitori, (în exclusivitate bărbați), înte-

meiată în 1809 la Berlin de Zelter ; inițial societate de petreceri cu cîntece, cuprinzînd 24 membri, **L.** și-a lărgit cu timpul atît efectivul cît și cîmpul de acțiune, devenind un focar de cultivare a muzicii și de întreținere a spiritului patriotic. Modelul și exclusivismul acestei grupări a fost continuat mai ales în Germania, prin înființarea unei **L.** la Leipzig, la Frankfurt (Oder) (1815), la Magdeburg (1818) ș.a. Sub influența ideilor umanist-socialiste ale lui Pestallozzi s-au înființat și alte cercuri bărbătești de cîntări, deschise tuturor păturilor sociale, ca *Jünger Berliner* **L.** (1819) sau, în S, sub denumirea generală de *Liederkranz*, ca *Männergesangverein* din Schwäbisch Hall (1817), *Singkranz* din Heilbronn (1818), Stuttgart (1824), Ulm sau Memmingen (1825). Aceste asociații corale*, atît **L.** cît și *Liederkränze*, se contopesc la sfîrșitul sec. 19 cu *Sängerbünden*. În România, se înființează **L.** la București (1852), Iași (1862), Galați (1885), Cîmpulung (1892) ș.a.

Lied ohne Worte (cuv. germ. /li:d o:ne Vorte/ „cîntec fără cuvinte") ; fr. *Romance sans paroles ;* engl. *Song without Words)*, piesă instrumentală asemănătoare, ca structură și cantabilitate, liedului*. Frecvent în creația compozitorilor romantici (Mendelssohn Bartholdy — 36 **L.**, bazate mai ales pe principiul melodiei cu acomp., cu schema : preludiu **(2)** și postludiu* încadrînd o melodie cu caracter vocal) și în cea a compozitorilor aparținînd școlilor naționale (Smetana, Rimski-Korsakov). (I. R.)

ligatura (cuv. lat. „legătură") v. **musica mensurata.**

limbă (it. *tastiera, tasto ;* fr. *touche ;* germ. *Griffbrett ;* engl. *stop*), parte ce intră în construcția instrumentelor cu coarde și cu arcuș, fiind fixată pe gîtul acestora. Pe ea se află, culcat, prăgușul și deasupra ei sînt închise coardele*. **L.** se confecționează din abanos. Pe **1.** acționează degetele prin apăsare în scopul scurtării coardelor (v. poziție **(2)**), din care rezultă înălțimile **(2)** diferite ale sunetelor. Cîntînd cu arcușul deasupra **1.** (tastierei) *(sulla tastiera** sau *sul tasto)* se obțin sunete moi și catifelate. Sin. : *tastieră* **(2).** (C. S.)

limma v. **apotome.**

liniaritate (liniarism), scriitură orizontală, întîlnită în muzica primei jumătăți a sec. 20, preponderent polifonică*, controlată numai aproximativ de relații vertical-armonice. Ea constă, așadar, în independența (ce se vrea absolută) a liniilor melodice suprapuse, revendicîndu-se filogenetic de la practicile polif. ale școlii neerlandeze*. Singurele principii ordonatoare în sînul **1.** devin, în cazul structurării sale modale, polimodalitatea*, iar în cazul celei (a-)tonale, politonalitatea* ; dacă în planul orientării estetice, atonalismul* a constituit (inițial) suportul tehnic al expresionismului*, tot astfel este de stabilit o corespondență între **1.** — devenită „liniarism" — și operele neoclasice* ale unor Stravinski, Hindemith, Milhaud, Hába, Martinů, Orff. Ideea liniei — în sine și ca fundament al polif. — plutea într-adevăr în atmosfera de reprezentări teoretice a acelor decenii, dar este puțin probabil că principala contribuție sistematică de acest tip, energetismul*, a influențat nemijlocit asemenea atitudini de ordin componistic. (G. F.)

lioara (lilioara), obicei de primăvară, cu funcție prenuptială, practicat în Bihor. Este o petrecere cu joc* a tinerilor necăsătoriți, avînd ca moment central jocul vocal al fetelor cu feleaga (ștergar țesut cu alesături) în timpul căruia feciorii își aleg partenera de joc. Această alegere poate echivala cu o cerere în căsătorie. Sin. : *feleaga.* (C. C.)

Lipp, orgă ~, v. **electrofone, instrumente ; orgă electronică.**

lira de braccio v. **liră (2).**

lira de gamba v. **liră (2).**

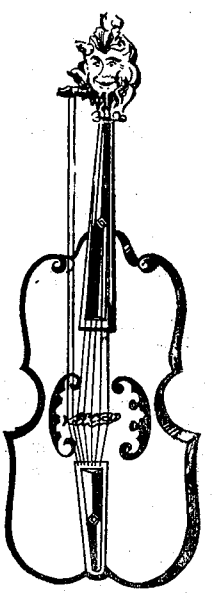
liră-harfă v. **liră-chitară.**

lira imperfecta v. **liră (2).**

lira rustica v. **chironda.**

lira tedesca v. **chironda.**

liră 1. V. *lyra.* **2.** (germ. *Leier*, denumire utilizată și pentru *chironda**). Instrument cordofon cu arcuș din sec. 15—18 ai cărui reprezentanți

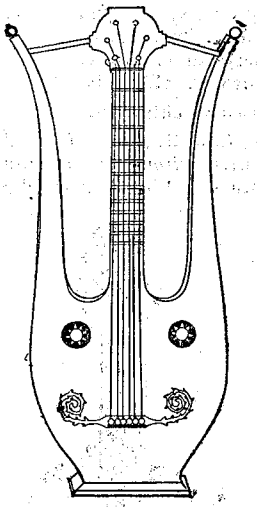


Lira-chitară

alcătuiesc o familie numeroasă. Pe lîngă coardele destinate melodiei, **1.** a avut și coarde burdon **(II, 2).** Cheile de acordaj **(2)** ale **1.** erau montate vertical pe jgheabul capului. Tipul tenor, *lira da braccio*, (it. „de braț") avea 5+2

coarde acordate în *sol sol*[1] *re*[1] *la*[1] *mi*[2] și *re re*[1] (burdon), la un tip de dimensiuni mai mari, de registrul **(I)** bas, *lira da gamba*, (it. „de picior"), numit și *lirone*, **l.** *imperfecta* (it.) găsim 9—13 +2 coarde. Cel mai grav tip, **l.** contrabas (it. *lirone perfetto, arciviola da* **l.** *areiviolata* **l.**, *accordo*)* avea 14+2 coarde. **3.** Instr. cordofon cu arcuș bine cunoscut în ev. med., avînd corpul de forma perei, prevăzut cu două orificii de vibrație și 1—4 coarde. (W. D.) **4.** Denumirea unui instr. de percuție idiofon alcătuit din plăci de metal acordate cromatic, montate pe un corp de forma **l.** Se utilizează în fanfare **(6)**. Sunetele se obțin prin lovirea plăcilor cu o baghetă **(2)**. Există două variante de **l.**: cu 28 plăci, dispuse pe două rînduri și cu 16 plăci dispuse pe un singur rînd. (A. P.)

liră-chitară (germ. *Lyragitarre)*, instr. cu coarde ciupite din sec. 18, de forma lirei antice



Lira-chitară

(v. lyră), cu două orificii de vibrație pe față. Între cele două brațe se găsea un al treilea (împărțit prin bare metalice în intervale de semitonuri*), peste care erau întinse 6 coarde metalice. Alte tipuri *liră-harfă* (fr. *Harpolyre* și *Lyro-harpe)* aveau pe fiecare braț cîte 3, respectiv cîte 2 coarde. (W. D.)

liric 1. *Caracter* **l.**, adjectiv preluat din domeniul literaturii pentru a desemna un specific expresiv meditativ, sentimental al discursului muzical. Este antiteticul lui dramatic; alăturat cuvîntului teatru, dramă, poem, adjectivul indică prezența acestui caracter. **2.** *Gen* **l.**, generic pentru totalitatea teatrului muzical cu variantele și subdiviziunile sale (dar restrîns uneori la genul **(I, 1)** operei*). (E. Z.)

lirodie v. **greacă, muzică.**

lirone v. **liră (2).**

lirone perfetto v. **liră (2).**

litanie, rugăciune realizată din punct de vedere muzical pe un *cantus planus** monotonă și psalmodiat*. **L.** au fost introduse în slujbele oficiate pentru alungarea calamităților, apoi au devenit parte integrantă a unor servicii speciale ca de ex. *Litania pentru toți sfinții.* (I. S.)

liturghie (< gr. λειτουργία din λεῖτος *leitos* „obștesc" și ἔργον *ergon* „lucrare"), termen generic pentru serviciul divin al bisericii creștine. În sens restrîns, cel mai important serviciu divin al bis. ortodoxe, corespunzător misei* din bis. catolică și protestantă. Ea s-a dezvoltat, în timpul creștinismului primitiv, din tradițiile locale, din Ierusalim, Antiochia, Alexandria, Roma, Cartagina, Lyon și Ravenna, luînd forma definitivă la Bizanț, prin reformele lui Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur (sec. 4) — în cele două **l.** care le poartă numele (generalizată fiind cea din urmă). Cîntarea oficiantului, a stranei*, a comunității — în ultimele două sec., a corului* — deține un rol esențial în **l.** În compunerea **l.** intră psalmii*, condacele*, troparele*, imnurile **(1)**, trisaghion*, heravic*, axion*, chinonic* etc.; legătura dintre acestea o realizează, de regulă, ecteniile*. ■ Pînă la sfîrșitul sec. 17, **l.** era monodică*, prima încercare de realizare polif. *a cappella** a „răspunsurilor" datorîndu-se unor muzicieni ruși (Pekabițki, Titov ș.a.). Forma ciclică* a **l.**, printr-un aport componistic marcant, îndepărtat deci de sursele cîntării tradiționale, au conturat-o Davîdov, Bortneanski, Glinka ș.a. Un punct culminant al elaborării ei ciclice, în care se ține seamă atît de raportul dintre imnuri (concepute ca forme polif.) și ectenii cît și de un plan expresiv al tonalităților **(2)** este **l.** lui Ceaikovski. ■ Compozitorii români au avut ca model diferitele tipuri de **l.** corale: Drăgoi, în **L.** *solemnă pentru cor mixt* și în **L.** *Sf. Ion Gură de Aur* pentru cor bărbătesc, a urmat modelul ceaikovskian; Musicescu modelul Bortneanski. Cu adevărat reformatoare, pentru întreaga sferă ortodoxă, este reintroducerea în **l.** a melodiei biz. originare (psaltice), prin lucrările corale ale lui T. Georgescu și D. G. Kiriac (care, în **L.** *psaltică*, 1902, armonizează atît ehurile* diatonice* cît și pe cele cromatice*), urmați de P. Constantinescu, Chirescu, Lungu ș.a. (G. F.)

liturghier 1. Volum de muzică bisericească ce cuprinde cîntările liturghiei* ortodoxe pe diferite glasuri (v. eh) și aparținînd diferiților autori, axioane* praznicale, heruvice*, chinonice* și cîntări calofonice*. **2.** Carte liturgică utilizată de preot în altar, care cuprinde rînduiala tipiconală a celor trei liturghii (a lui Ioan Hrisostomul, Vasile cel Mare și Grigore Dialogul, precum și a vecerniei*, utreniei* și a proscomidiei; tro-

părțile* praznicelor, ecfonise, apolise, canonul (2) și rugăciunile împărtășaniei, diverse rugăciuni și povățuiri. V. *missale*. (N. M.)

lituus (cuv. lat.), instrument aerofon metalic cu ambușură*, avînd corpul de formă conică; de origine etruscă, a fost utilizat de romani. Cele două *litui* cerute de J. S. Bach în *Cantata nr. 119*, sînt înlocuite cu corni* gravi în *si bemol*. V. *Alphorn*. (W. D.)

liu (lü ; lyu) 1. La origine, în practica muzicală chineză, tuburi sonore din metal, de dimensiuni riguros determinate, ce fixau înălțimea (2) absolută a sunetelor (inclusiv fundamentalele* pentatonicelor*). 2. În sistemul chinez tradițional de mai tîrziu (sec. 12—16), intervale* ce luau naștere prin procedeul — similar celui pitagoreic — de multiplicare prin cvinte* și cvarte*. 12 l. (numărul limită, după care seria cvintelor nu mai genera numere întregi divizibile prin 3) împărțeau aproape exact octava*, stînd la baza celui mai vechi sistem de temperare* în 12 părți egale. Primele 12 l. erau asociate cu o bogată simbolică (cosmologică, astrologică, caracteriologică etc.).

Bibliogr.: Courant, M., *Chine et Corée*, în: Lavignac, *Dictionnaire du Conservatoire*, vol. I; Pfrogner, H., *Die Zwölfordnung der Töne*, Viena, 1953; Daniélou, A., *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959, (G. F.)

liutnia v. **laută**.

liuto v. **laută**.

liuto attorbiato v. **arciliuto**.

lleno (cuv. sp.) v. **mixtură (1)**.

loco (cuv. it. „loc") 1. Sin cu *al loco**. 2. Indicație utilizată în muzica pentru vl., ce anulează o alta anterioară de execuție pe o anume coardă (*sul* D, sul Mi* etc.). 3. Ca precauție, indicație de a se executa „așa cum este scris".

logaritm (< fr. *logarithme*) (MAT.), puterea la care trebuie ridicat un număr numit *bază*, pentru a obține un alt număr dat (ex. l. numărului 1 000 în baza 10 este 3, deoarece $10^3 = 1\,000$; se scrie $\log_{10} 1\,000 = 3$). În acustica* muzicală se utilizează bazele 10, 2 și $\sqrt[12]{2}$. Calculul cu l. se aplică în operațiile matematice efectuate asupra sunetelor* și intervalelor* (măsurare, adunare, scădere, determinare a frecvenței* unui sunet plecînd de la aceea cunoscută a altui sunet, temporare* egală etc.). Această aplicație permite crearea unei imagini mai sezisabile a valorii intervalelor decît aceea oferită de fracții și, în același timp, simplifică și ușurează calculele (ex.; adunarea a două intervale, în loc să fie operată înmulțind cele două rapoarte supraunitare ale frecvențelor sunetelor respective, se efectuează prin adunarea l. acestor rapoarte, ceea ce este mai simplu și mai conform cu simțul comun). Justificarea folosirii calculului cu l. se bazează pe proprietatea logaritmică a organului auditiv (v. auz), exprimată prin legea fiziol. generală Weber-Fechner (1884): mărimea unei senzații variază în raport cu l. excitației (iar nu direct proporțional cu mărimea acesteia). Urechea traduce prin l. valorile frecvențelor sunetelor sau, altfel spunînd, senzația de înălțime (1) a sunetelor variază cu l. frecvențelor lor. Natura „operează" deci în acest domeniu cu l., ca și în cazul tăriei sunetului (v. *fon*). Aplicarea calculului cu l. a permis și instituirea unor sisteme de unități de măsură intervalice (v. *cent* și *savart*). ■ L., inventați în 1614 de baronul scoțian J. Neper (sau Napier), au fost curînd aplicați în matematica acusticii muzicale, mai întîi (probabil) de N. Mercator (N. Kauffmann). L. Euler a utilizat l. în baza 2, mai convenabili din unele puncte de vedere, în locul l. zecimali (în baza 10). H. Bellermann a calculat tabela de l. în baza $\sqrt[12]{2}$, bază de care s-a servit J. A. Ellis pentru a propune adoptarea unității de măsură *cent**. Nu prezintă interes practic sistemul de l. în baza $\sqrt[1000]{2}$, propus de A. von Oettingen.

Bibliogr.: Mercator, N., *Logarithmotechnia*, Londra 1668—1674; Euler, L., *Tentamen novae theoriae musicae*, Petersburg, 1729; Bellermann, H., *Die Grösse der musikalischen Intervalle*, 1873; Ellis, J. A., *On the Story of musical Pitch*, Londra, 1881; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, ed. 1921 (¹1891); Laporte, M., *Acoustique*, (în: „Grand Mémento Encyclopédique Larousse" Paris, 1937); STAS 1957—50, *Mărimi acustice* (unități de măsură); STAS 1958—50, *Acustică (terminologie)*; STAS 1957/4—74 *Acustică muzicală*. (D. U.)

logatom (< fr. *logatome*) (FIZ.), cuvînt artificial monosilabic, fără semnificație, format din trei foneme (consoană-vocală-consoană), de ex. LOD sau TIB. L. se folosesc grupați în liste, pentru a aprecia inteligibilitatea și claritatea audiției în săli sau în transmisiile telefonice.

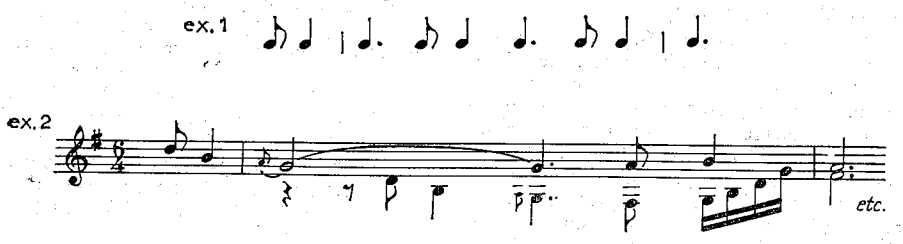
Bibliogr.: Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; *Dicționar explicativ al limbii române*, Buc., 1975. (D.U.)

lombard, ritm ~. (engl. *scotch snap*; germ. *lombardischer Geschmack*; fr. *manière lombarde*; it. *alla zoppa*), ritm punctat, cu accentul (II, 7) pe valoarea* scurtă (♪) ♩. sau ♬.), îndrăgit de compozitorii sec. 17—18, mai ales în Italia și Anglia. Se întîlnește în creația lui Caccini, Monteverdi, Frescobaldi, A. Scarlatti, Vivaldi, Blow, Purcell și alții. Un exemplu pregnant de l. se poate afla în *Simfonia nr. 40 de Mozart* (p. a II-a). Este cu deosebire caracteristic muzicii folc. ungurești. (A. M.)

longa (cuv. lat. „lungă"), notă* intermediară ca valoare* între *maxima** și *brevis* (v. *breve* (2)) în notația (III) mensurală (v. și *musica mensurata*). Termenul care indica relația între l. și *brevis* era numit *modus minor* (v. *mod* (III)), *perfectus*, dacă se aflau 3 *brevis* într-o l., *imperfectus* dacă erau doar două. Relația

între **1.** și *maxima* se intitula *modus major*, *perfectus* dacă conținea 3 *longae* într-o maxima, *imperfectus* dacă era doar două. (I. S.)

loure (cuv. fr. /lwr/< lat. *lura* „pungă") **1.** Una din denumirile cimpoiului* în Franța, denumire atestată documentar începînd din sec. 13. Ulterior (sec. 16 sau 18), sensul termenului se restrînge pînă la a defini doar o specie de cimpoi din Normandia. V. *lur*. **2.** Dans fr. pătruns în muzica cultă a sec. 17—18. E caracterizat prin: măsură* de 6/4 (mai rar 6/8), tempo **(2)** lent și anacruză* specifică (ex. 1) (nu s-a putut preciza legătura dintre acest dans și instr. omonim). **L.** este folosită sporadic în operă* (prima apariție: în *Alcesta* de Lully) și în muzica instr. (Colasse, Charpentier, Couperin) fără să atingă însă popularitatea celorlalte componente ale suitei* preclasice. Cea mai cunoscută rămîne **1.** din *Suita franceză nr. 5 de Bach* (ex. 2):



Loure (2)

louré (cuv. fr. /lwre/ „a lega un șir de sunete, accentuînd prima notă"), termen de articulație*, la instrumentele cu coarde și cu arcuș, ce implică accentuarea expresivă a tuturor sunetelor dintr-un legato* și purtînd deasupra o liniuță orizontală; o detașare expresivă în spațiul unui legăto. Ex. Tema a II-a din prima parte a *Sonatei pentru pian și vl. în fa minor op. 6*, de George Enescu. (G. M.)

L. P., abreviere a loc. engl. *long playng* V. *disc*.

lugojelul v. **luncanul.**

lullaby (cuv. engl.) v. **berceuse.**

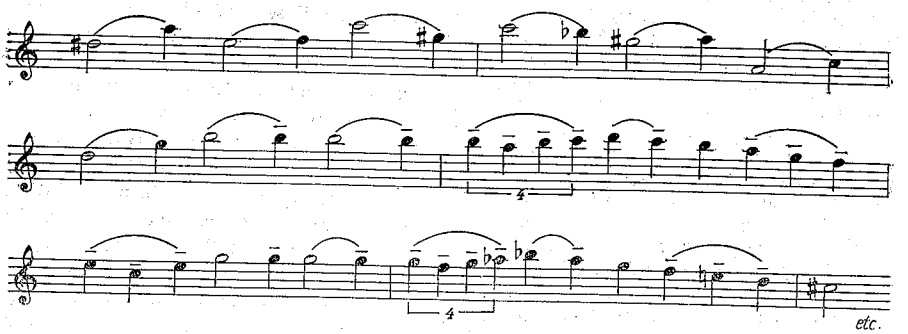
lumea v. **luncanul.**

luminîndă v. **exapostilarie.**

luncanul, denumire dată unor variante ale tipului de joc* *poarga bihoreană*, în bazinul superior al Crișului Repede. Se joacă în formație de „perechi în linie" cu partenerii situați față în față ținîndu-se de umeri sau de talie. Are ritm binar*, accentuat în contratimp*, și diverse variante* melodice; mișcarea este moderată dar viguroasă cu pași tropotiți, bătăi în pinteni (pe sol și în aer, simple sau duble) combinate cu mișcări feciorești și cu învîrtiri. Face parte din categoria ardelenelor **(1)**. Variante mai pot fi întîlnite și sub denumirile *polca, șchiopu, roata, lumea, bătrînescu, lugojelul, țigănească*. (C. C.)

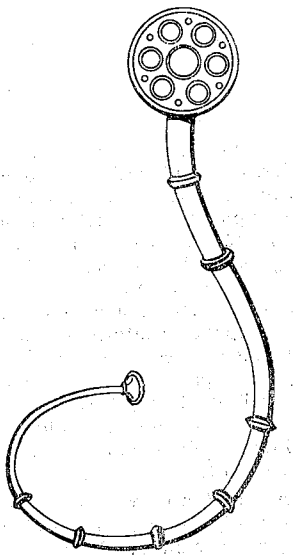
lup v. **Wolf.**

lur, instrument aerofon metalic, cu ambușură*, din epoca bronzului; de formă spirală era confecționat prin turnare, într-un mod



Louré

aproape ireproşabil pentru epoca respectivă. Cele 36 de exemplare, găsite cu ocazia săpăturilor arheologice din ţările nordice, demonstrează,



Lur

prin acordajul **(1)** lor, că au fost utilizate împerecheat. V. *loure* **(1)**. (W. D.)

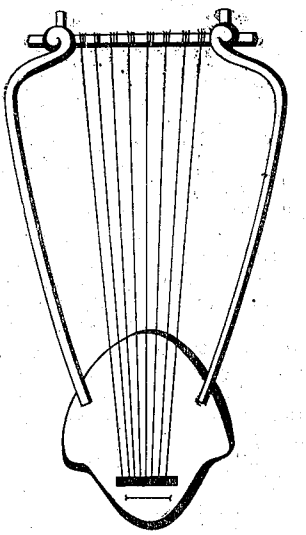
lute (cuv. engl.) v. **laută.**

luth (cuv. fr.) v. **laută.**

lutierie, arta construirii instrumentelor cu coarde şi arcuş, termen derivat din cel atribuit construirii lautei*. Limitînd termenul la arta construirii vl., dificultăţile întîmpinate de cercetători privesc nu numai stabilirea primilor autori de vl., dar şi locurile de origine ale acestui instr. Totuşi, veritabila istorie a l. începe în Italia, însumînd peste două sec. de strădanii, de continui aspiraţii spre perfecţiune. În sec. 16, şcoala din Brescia intră în istorie prin Gasparo da Salo, Giovanni şi Pietro Maggini; şcoala cremoneză prin familiile Amati, Guarneri şi Stradivari; şcoala napolitană prin familia Rugieri, prin Grancino, Testore etc. Ca şi în istoricul şcolilor de vl., cercetătorul poate urmări influenţa geniului constructorilor it. în toate ţările care aveau deja o tradiţie în construirea lautelor sau a vechilor viole*. Se poate studia enigmatica personalitate a lutierului Gaspard Duiffoprugcar, de origine tiroleză, dar a cărui activitate s-a desfăşurat întîi la Bologna, apoi la Lyon. Şcoala de la Mirecourt creează un fond de lucrări care a format mulţi lutieri fr. Familia Vuillaume, sau numele unor Lupot (care se remarcă prin imitarea perfectă a instr. lui Stradivari), Chappuy sau Bernardel şi Gand, ilustrează prestigiul l. fr. între 1750—1880. În etapa contemporană, se remarcă Hell şi Paul Kaul (care semnează două viori „Enesco"). Şcoala tiroleză iniţiată de yakob Steiner, elev al lui Nicolò Amati, înscrie numele unor iluştri constructori, ca Albanus, Thir, Klotz. În România, în care instr. popular cel mai răspîndit este vioara, în care lemnul de rezonanţă este cunoscut în întreaga lume, nu s-a profilat o şcoală de lutieri. Totuşi anumite talente care au studiat cu meşteri străini şi-au cîştigat un nume prin maniere personale de lucru. Reţinem; Cărbunescu, Rădulescu, Scheffler, Prof. Bianu, Apăteanu, Macarie, Pohoryles, Paraiciuc, Megasiuc, Ştirbulescu, Ichimescu şi meşterul, cel mai autorizat în materie, Iosif Pollak. La Reghin se încearcă depăşirea stadiului de fabrică, pentru a se trece şi la construcţia manufacturată. În fruntea strădaniilor se află R. Boiangiuc.

Bibliogr.: Bianu, V. V., *Vioara*, Buc., 1957; Heggesi, Z., *Vioara şi constructorii ei*, Buc., 1962. (G. M.)

lyra (cuv. gr.), instrument popular străvechi în ţările mediteraneene, îndeosebi în Grecia antică, dar cunoscut şi de celţi. Din corpul, de forma unui vas, se ridică două braţe unite



Lyra

pe partea superioară printr-un suport. Între partea inferioară a corpului şi suport erau întinse 3—5 coarde, accesibile din ambele părţi ale instr., acordate **(1)** probabil pentatonic* şi acţionate cu ajutorul unui plectru*. V. *Kitara.* (W. D.)

Lyragitarre v. **liră-chitară.**

lyro-harpe (cuv. fr.) v. **liră-chitară.**

lyro-viol (cuv. engl.) v. **viola bastarda.**

M

m, abrevieri : **1. M.** sau **m.,** în muzica de orgă*, *manualiter* — v. manual. **2.** În muzica pentru pian*, mînă (**m.** *d.* = „mîna dreaptă", it. *mano destra,* fr. *main droite;* **m.***s.* = „mîna stîngă", it. *mano sinistra,* fr. *m. g. main gauche).* **3.** *mezzo*;* **m.** *f.* = *mezzo forte**, **m.** *p.* = *mezzo piano**, **m.***v.* = *mezza voce**, **4.** *meno** (it.), *mai puțin*; *meno mosso** = „mai puțin mișcat".

macam v. **maqam.**

madrigal, compoziție corală polifonică *a capella**. Etimologia cuvîntului **m.** se pare a porni de la expresia *cantus materialis* desemnînd, în sec. 14, acest gen **(I, 2)** considerat de Francesco de Barberino drept „rudimentar și neorganizat". Cuvîntul *materialis* s-a transformat pe rînd, ajungînd *matrialis, matriale, madriale, madrigal.* Foarte îndrăgită de public, această formă a abordat o tematică laică, foarte variată și largă, accesibilă prin folosirea textului it. în opoziție cu muzica religioasă care folosea text lat. Forma* muzicală urma întru totul pe cea poetică, alternînd cupletele* (strofe de cîte 3 versuri a 11 picioare **(1)**) cu riturnelă **(2)** (de 1 — 2 versuri). **M.** evoluează de la o linie melodică simplă la scriitura polif. la 3—4—5 voci **(2).** După compozitori ca Pierro da Firenze, Jacopo de Bologna și Francesco Landino (sec. 14), care scriu **m.** de inspirație pop., cu melodică bogată și amplă, cu polif. îndrăzneață (terțe* și sexte* paralele, semicadențe și cadențe **(1)** finale), sec. 15 înregistrează o scădere a interesului față de acest gen, pentru ca mai tîrziu, în sec. 16, să se revină asupra lui cu un nou suflu creator. **M.** se prezintă acum într-o formă superioară : muzica se adaptează perfect textului și expresiei poetice, desfășurîndu-se continuu ; țesătura* polif. se îmbogățește, toate vocile căpătînd importanță egală ; scriitura contrapunctică savantă se revendică de la motetul* franco-flamand. **M.** a tins către cele mai înalte forme de artă, devenind forma cea mai evoluată a muzicii de cameră*. Poemele poeților cei mai cunoscuți (Petrarca, Saldonieri, Tasso ș.a.) au stat la baza unor creații muzicale deosebit de valoroase semnate de Palestrina, Lasso, Marenzio, da Venosa și Monteverdi. **M.** italian s-a extins în toată Europa, dar în special în Anglia, unde s-a dezvoltat într-o manieră nouă, originală, datorată lui Byrd, Morley, Ward, Gibbons. După o lungă perioadă de uitare (sec. 17—20) **m.** revine în atenția compozitorilor contemporani îmbogățit cu sonorități și tehnici specifice noii epoci, dar păstrînd o prospețime ce vine din timpul tinereții muzicii (G. Mahler, P. Hindemith, Z. Kodály, C. Orff ș.a.). **M.** apare și în creația compozitorilor români contemporani : P. Constantinescu, T. Ciortea, S. Toduță, W. Berger, T. Olah, D. Popovici, C. Țăranu, M. Marbe, M. Moldovan, A. Vieru, P. Bentoiu. (M. M.)

maestoso (cuv. it. „maiestuos, măreț"), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă muzicii un caracter solemn, maiestuos. În acest sens apare de obicei în completarea unei indicații de tempo **(2)** (ex. : *allegro* **m.,** *lento* **m.** etc.). Termenul este folosit și independent, ca indicație de tempo desemnînd o mișcare rară și solemnă (de. ex. în imnuri*).

maestru, titlu (nume reverențios) atribuit unor artiști (creatori, interpreți, muzicologi, pedagogi muzicali), consacrînd calități profesionale deosebite. Prin adăugarea unor atribute desemnează funcții ca : **m.** *de cor;* **m.** *de balet;* **m.** *de sunet.* V. *capel-maestru.* (I. R.)

magadis (cuv. gr. μάγαδις) **1.** instrument cu coarde ciupite, probabil de tipul harfei*, la vechii greci ; coardele sale, în număr de 20, erau dispuse în perechi, în așa fel încît jumătate din ele le dublau la octavă* pe celelalte. Derivat din denumirea instr., vb. „a magadiza" (μαγαδίζω) desemna cîntatul în octave, specific unui întreg grup de instr. de aceeași construcție cu **m.** (printre care trigonos* și formynx*) și care apar de altfel menționate într-o aceeași categorie cu el în scrierile unor autori elini (mai ales la Aristoxenos). **M.** era de origine străină (fapt ce probează indirect apartenența sa la tipul harfei și nu la cel al lyrei* sau kitarei*, instr. „autohtone" ale vechilor greci), preluat, după unele ipoteze, din Orientul asiatic dar mai probabil de la lidieni sau chiar — conform unei teze formulate în muzicol. rom. — de la popoarele trace („**M.**-ul era considerat în antichitate ca fiind inventat de traci" — G. Breazul, *[Curs de] istoria muzicii rom.,* Buc., 1956, p. 75). **2.** Prin termenul de **m.** se desemnau și anumite specii de aulos* care implicau practica „magadizării", fie că instr. acompania cîntarea la **m. (1),** fie că (în forma de aulos dublu) magadiza el însuși. (Cl. L. F.)

maggiore (cuv. it. „major"), indicație suplimentară, de precauție, utilizată în muzica preclasică și clasică, pentru a marca trecerea de la o tonalitate **(2)** minoră* la omonima* sa majoră* în secțiunile unei lucrări muzicale (în ciaccone* teme cu variațiuni scherzo*-uri, rondo*-uri,

dansuri; de ex. secțiunea medie a marșului funebru din *Simfonia a III-a* de Beethoven). Trecerea în sens invers se marchează cu *minore*.

magnetofon (< fr. *magnetophone*) (FIZ.), dispozitiv de înregistrare și reproducere a sunetelor, cu ajutorul unei benzi de oțel sau al unei benzi de plastic acoperite cu un strat fin de substanță feromagnetică. Înregistrarea se face prin magnetizarea variabilă a benzii în mișcare rapidă, de către curenții electrici ai unui amplificator comandat de un microfon* care recepționează undele sonore. Reproducerea se obține trecînd banda magnetizată prin fața unui electromagnet conexat cu un amplificator și cu un difuzor*. Este folosit în radio-televiziune, pentru înregistrarea muzicii, a conferințelor etc. care urmează a fi transmise, în industria discului* (unde banda de **m.** constituie baza înregistrării) ca și în compoziția actuală (v. înregistrare) ■ Principiul magnetofonului a fost materializat întîi de savantul danez V. Poulsen, care a făcut în 1900, la Expoziția universală de la Paris, demonstrații cu *telegrafonul* său. Acum c. patru decenii, dr. Stiehlle a prezentat presei pariziene un aparat în care imprimarea sunetelor se realiza pe firul subțire de oțel al unui „mnemofon înregistrator", iar reproducerea trecînd același fir prin „mnemofonul reproducător".

Bibliogr.: *Lexiconul tehnic român*, [2]1962; Urmă, Dem., *Mnemofonul sau memoria unui fir de oțel*, în: „Săptămîna", nr. 24/1944. (D. U.)

Magnificat (cuv. lat.), cîntec de slavă, care debutează cu acest cuvînt de la care și-a luat numele, punct culminant misei*, poate fi conceput în oricare din cele opt moduri (**I, 3**) bis. ceea ce s-a și realizat în perioada de înflorire a polifoniei* vocale (sec. 15—16) cînd este des abordat de compozitori care îl modelează în majoritatea formelor polif. Este preluat și în baroc*, epocă pentru care lucrarea de referință rămîne **M.** de J. S. Bach, realizată în forma unei cantate*. (I. S.)

magom v. **maqam.**

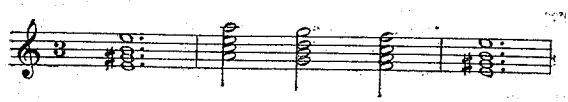
maistori (maîstores) v. **bizantină, muzică; melurg.**

maîtrise (cuv. fr. /metriz/< fr. *maître* „maestru"), școală (internat) instituită de biserică pentru a forma cîntăreții necesari oficierii slujbei. **M.** au apărut prin sec. 11—12 ca anexe ale școlilor episcopale, pentru ca, din sec. 14, să devină complet autonome, menținîndu-se astfel pînă la Revoluția franceză (în 1791 au fost desființate și înlocuite cu conservatoarele*). **M.** au fost singurele instituții de învățămînt muzical din Franța și provinciile aflate în raza ei de influență culturală (ducatul Burgundiei, Țările de Jos). Pe lîngă materiile de specialitate, se predau și noțiuni de cultură generală (în primul rînd lb. lat.). Absolvenții puteau fie să continue cariera ecleziastică (Papa Urban IV provenea dintr-o **m.**), fie să se consacre celei muzicale în calitate de compozitori, maeștri de capelă* sau instrumentiști. Compozitorii neerlandezi din sec. 15—16 își datorează înalta lor pregătire profesională **m.** unde fuseseră instruiți de copii. Sin.: *chapelle; psallette*. (A. M.)

major, atribut al unor formațiuni muzicale tipizate, în succesiune (melodice) sau în simultaneitate (armonice), formațiuni concepute la nivel de schemă și nu obligatoriu la nivel sintactic*; *sensul* **m.** derivă structural — și numai relativ — din dispunerea unor intervale* și — în chip absolut — din antinomia față de minor*; **m.** este, de aceea, o stare, un caracter, un gen (**II**), chiar un mod*, în sensul său logic și istoric restrîns (tonalitatea (**1**) comportă numai două moduri: cel **m.** și cel minor). ■ În modurile (**I, 1**) eline, caracterul (ethosul (**1**) avea, pe de o parte, surse „etnice" și psihologice particulare, iar pe de alta viza mai curînd, genul diatonic*, cromatic* sau enarmonic (**1**), decît o raportare a intervalului determinant (terța* mare) la finală*, mai ales că această noțiune apare odată cu schimbarea de sens a modurilor (**I, 3**) în ev. med. și cu fixarea unui astfel de punct de referință. Deși ehurile* biz. au vădit (mai bine zis, au determinat) o astfel de schimbare de optică, etosul lor rămîne, pînă la începutul sec. 20, orientat ca și cel elin spre particularul fiecărui mod: „Din vechile gramatici, nu se înțelege ce este mod **m.** și ce este mod minor, ci se spune doar că toate glasurile au, fiecare separat, scară proprie. Nu este de mirare, deci, că psalți renumiți nu pot și nu știu să răspundă care din cele opt glasuri au caracter **m.** și care minor". (Gr. Costea, N. Lungu, I. Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice*, 1951). Prima mențiune a unei diferențieri duale a caracterelor modale apare la Boethius și, mai ales, la urmașii săi medievali, care considerau diatonismul*, al cărui interval caracteristic era tonul* întreg, ca *durum* (lat. „tare"; germ. *Dur**) iar cromatismul*, al cărui interval caracteristic era semitonul* ca *molle* (lat. „moale"; germ. *Moll**). De aici denumirea *h durum* pentru h* și *b molle* pentru b*. Prin preluarea lui *h durum* în hexacordul* *sol-mi*, acest hexacord s-a numit *hexacordum durum*, iar prin preluarea lui *b molle* în hexacordul *fa-re*, acest hexacord s-a numit *hexacordum molle*. ■ Primele semne ale unei noi ordini se întrevăd la Glareanus care, în al său *Dodekachordon* (1547), adaugă celor opt moduri tradiționale, un mod *eolic* pe *la* (al 9-lea) și plagalul său (al 10-lea) și un mod *ionic* pe *do* (al 11-lea) și plagalul său (al 12-lea). Cel din urmă curent în practica muzicală, cu deosebire în cea pop., era considerat de Glareanus ca fiind adecvat dansului*. Urmîndu-l pe Glareanus, Zarlino creează un sistem al celor 12 moduri la baza căruia nu se mai află modul doric *(re)* ci ionicul *(do)*. Sistemul se divide în două grupe: cea a modurilor cu terță* mare (majoră) deasupra finalei* și cea a modurilor cu terță mică (minoră). În contextul unei gîndiri

armonice tot mai conturate, aceste proprietăți ale modurilor se conjugă cu determinarea prin diviziune **(6)** armonică a trisonului (v. acord) **m.** și, respectiv, aritmetică a celui minor; una „sună" *allegro* „veselă" iar cealaltă *mesta* „trista", ceea ce impune o nouă și, desigur, restrictivă accepțiune a etosului modal, dar dominantă pentru mentalitatea muzicală occid. Cu apariția temperării* egale, ele deveneau singurele două genuri posibile (*mode* sau *ton* **m.** sau minor, în terminologia fr.) ale tonalității. ■ Cu stabilirea legilor armoniei **(III, 2)** de către Rameau, se identifică tot mai mult **m.** cu proiecția sa vertical-armonică, o tonalitate **(2)** fiind definită prin cele trei acorduri **m.** ale funcțiilor* de T. D și Sd; tonalitatea minoră este, principial, definită prin aceleași funcții (minore). Deoarece aceste trei acorduri ale funcțiilor principale, conțin întregul material al modului, orice melodie nemodulantă (v. modulație) poate fi armonizată numai prin acestei trei acorduri. ■ **M.** și raportul său cu minorul, considerate ca aspecte contrastante, contrare și polare ale tonalității, au preocupat teoria muzicală, indiferent de orientarea geometrizantă polaristă*, atracționistă, energetistă* sau dualistă* a acesteia. Mai ales cea din urmă orientare a căutat să coraboreze datele teoriei armoniei cu cele fizicaliste, sperînd în fundamentarea obiectivă a **m.** și a minorului. Eșecul deducerii minorului dintr-o inexistentă serie a armonicelor* inferioare, se explică prin incompatibilitatea abstracțiunii intelectuale a unui fenomen (reprezentare abstract-caracteriologică a acestor stări modale cu o certă aplicabilitate practică dar circumscrisă unor condiții istorice precise) prin concretețea și universalitatea în sine a legilor fizice. Cu toate acestea, deși practica de creație a restrîns pînă la anulare valabilitatea noțiunii de **m.** și de minor, într-un interval extrem de scurt: apariția cromatizării* din „Tristan" și afirmarea atonalismului*, gîndirea pragmatică a modernilor (Hindemith, Schönberg, Messiaen) nu exclude acest determinativ. În teoriile neo-modaliștilor din sec. 20, ce s-au format nu doar în condițiile vehiculării unor structuri monodice* ci, mai ales multivocale*, dualitatea **m.** — minor constituie, ca și pentru Zarlino o trăsătură caracteriologică suplimentară și complementară în clasificarea modurilor. (G. F.)

malagueña (cuv. sp. /malageɲa/ < numele provinciei Malaga), dans* vocal spaniol bazat pe un motiv ostinato* (ex.), în măsură termară* (3/8, 3/4 sau 3/2). În climatul modal* frigic-napolitan al acestui motiv executat instr. cîntărețul intervine cu o linie melodică improvizată*; cu un caracter pasionat. În muzica profesionistă, **m.** a fost adoptată de M. Ravel *(Rapsodia spaniolă)*. Sin.: *rondiña*. (I. R.)



Malagueña

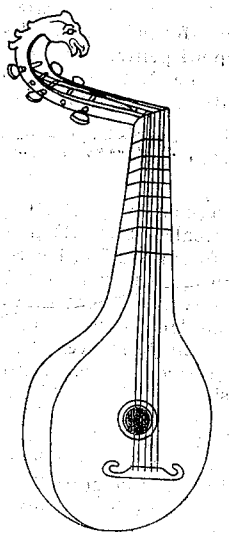
malambo, dans argentinian bărbătesc, în care fiecare dansator propune succesorului său figuri (constînd mai ales din mișcări ale picioarelor în timp ce bustul și brațele rămîn imobile), pe care cel din urmă trebuie să le egaleze sau să le depășească în virtuozitate. Melodia acestui dans, în măsură* de 6/8, se axează pe un ritm foarte marcat. (Cl. L. F.)

malinconico (cuv. it. „melancolic"), indicație de expresie conform căreia interpretul acordă o notă de melancolie piesei sau fragmentului muzical ce poartă această mențiune. Sin.: *con malinconia*. „La malinconia" este titlul părții lente *(Adagio)* din *Cvartetul op. 18 nr. 6 în si bemol major de Beethoven)*.

mambo (cuv. sp.), dans* cubanez în măsură* de 2/4 sau 4/4. Cuvîntul **m.** aparține sferei magice a folc. african adus odată cu sclavii congolezi spre Cuba. **M.** modern are ca predecesor *Danzón* „*Bella unión*" de Antonio Sánchez (1938). Pătrunde în Mexic prin orch. de jazz* a lui Pérez Prado (1947), care îi asigură ulterior (1951), prin piesa *Rio* **M.**, succesul ca dans de societate. A fost înlocuit de cha-cha-cha. (Cl. L. F.)

mancando (cuv. it. „lipsind"), indicație de tempo **(2)** și de dinamică **(1)** prin care se cere, în același timp rărirea mișcării și diminuarea intensității **(2)**. Sin.: *calando**.

mandola (cuv. it.) 1. Instrument cordofon asemănător lautei*, de dimensiune mai mică, din sec. 14—18, cu opt perechi de coarde,



Mandola

întinse peste un gît fără tastieră (v. limbă) (dar prevăzut cu opt bare metalice, transversale). Corpul uşor bombat avea pe faţă cordarul* şi un orificiu de vibraţie. Deosebirea între laută* şi **m.** constă în forma de semicerc a jgheabului capului în loc de cel îndoit spre spate al lautei. Sin. *mandora*. **2.** Instr. din sec. 18 de tipul mandolinei*, de dimensiuni mai mari, acordat **(1)** *do sol re*[1] *la*[1], utilizat şi în zilele noastre. (W. D.)

mandolinata, serenadă* italiană în care mandolina* acompaniază vocea **(1)** solistă. (I. R.)

mandolină (< it. *mandolino*, diminutiv de la *mandola**), instrument cu coarde din familia *lautei**, cu cutie de rezonanţă* arcuită în formă de pară, mai adîncită decît a lautei, dar de dimensiuni mult mai mici. Este acomp. în general de chitară **(II)**. **M.** este şi azi foarte utilizată în Italia, la Napoli. **M.** napolitane au opt corzi, divizate în patru grupe (a cîte două corzi la unison*) acordate **(1)** la cvintă*, ca vl.: *sol*[2], *re*[3], *la*[3], *mi*[4]. **M.** milaneză are cinci sau şase perechi de corzi acordate după cum urmează: *sol*[2], *do*[3], *la*[3], *re*[4], *mi*[4] sau *sol*[2], *si*[2], *mi*[2], *la*[3], *re*[4], *mi*[4] *(sol*[4]*)*. La **M.** se cîntă fie cu un solz de peşte, fie cu o lamă metalică sau un plectru*. (D. P.)

mandolone v. **arcimandola.**

mandora v. **mandola (1).**

maneá (cuv. tc.; pl. *manéle*), cîntec liric turcesc, cu conţinut erotic, întîlnit şi în ţările române. Meterhaneaua* de pe lîngă curtea domnească îl executa şi numai instr. Lăutarii din Muntenia îl cîntă la vl., în octavă, acompaniat fiind de un „bas ostinat" (v. ostinato) acesta din urmă susţinut de o vl. secundă, uneori şi de cobză*.

Bibliogr.: Alexandru, T., *Armonie şi polifonie în cîntecul popular românesc*, în: T.A, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, vol. II, Buc., 1980, p. 78–79. (Cl. L. F.)

manieră (lat. vulg. *manuarius* „de mînă, în mînă, manual") **1.** În general fel, mod de a fi sau de a face; în special, mod de a compune sau, p. ext., de a executa, propriu unui anumit muzician sau unei anumite epoci. În această accepţie, noţiunea de **m.** se suprapune peste aceea de *stil**, faţă de care diferă însă prin accentuarea particularului, pe cînd stilul tinde spre o valoare universală. V. *expresie; etos*. ■ *À la manière de* (expr. fr.), imitaţie, pastişă. **2.** Cuv. fr. *manière* a fost folosit de Johannes de Garlandia, în sec. 14, cu sensul de mod **(III)** ritmic. ■ Ceva mai tîrziu, după Ph. de Vitry, denumire dată modului de divizare al notei *breve* **(2)** (în 2, 3, 6, 9, 12 părţi egale). **3.** La sfîrşitul sec. 14, *notation maniérée* era denumirea dată notaţiei **(III)**, a cărei grafie devenise extrem de complicată. **4.** În sec. 18, **m.** era denumirea dată ornamentelor* melodice. V. *manierism*.

manierism, exagerarea, într-o anumită perioadă, a uneia sau a cîtorva particularităţi stilistice; p. ext., o artă care cultivă eleganţa şi rafinamentul, în care jocul nelimitat al fanteziei, atingînd uneori bizareria şi paradoxul, nu este îndreptat atît spre inovaţie, cît spre a extrage, cu subtilitate, consecinţele unor descoperiri anterioare. Termenul de **m.** este aplicat în special ansamblului de procedee ce rafinează cuceririle formale ale Renaşterii*, cazul tipic pentru muzică fiind acela al lui Gesualdo. V. *baroc*.

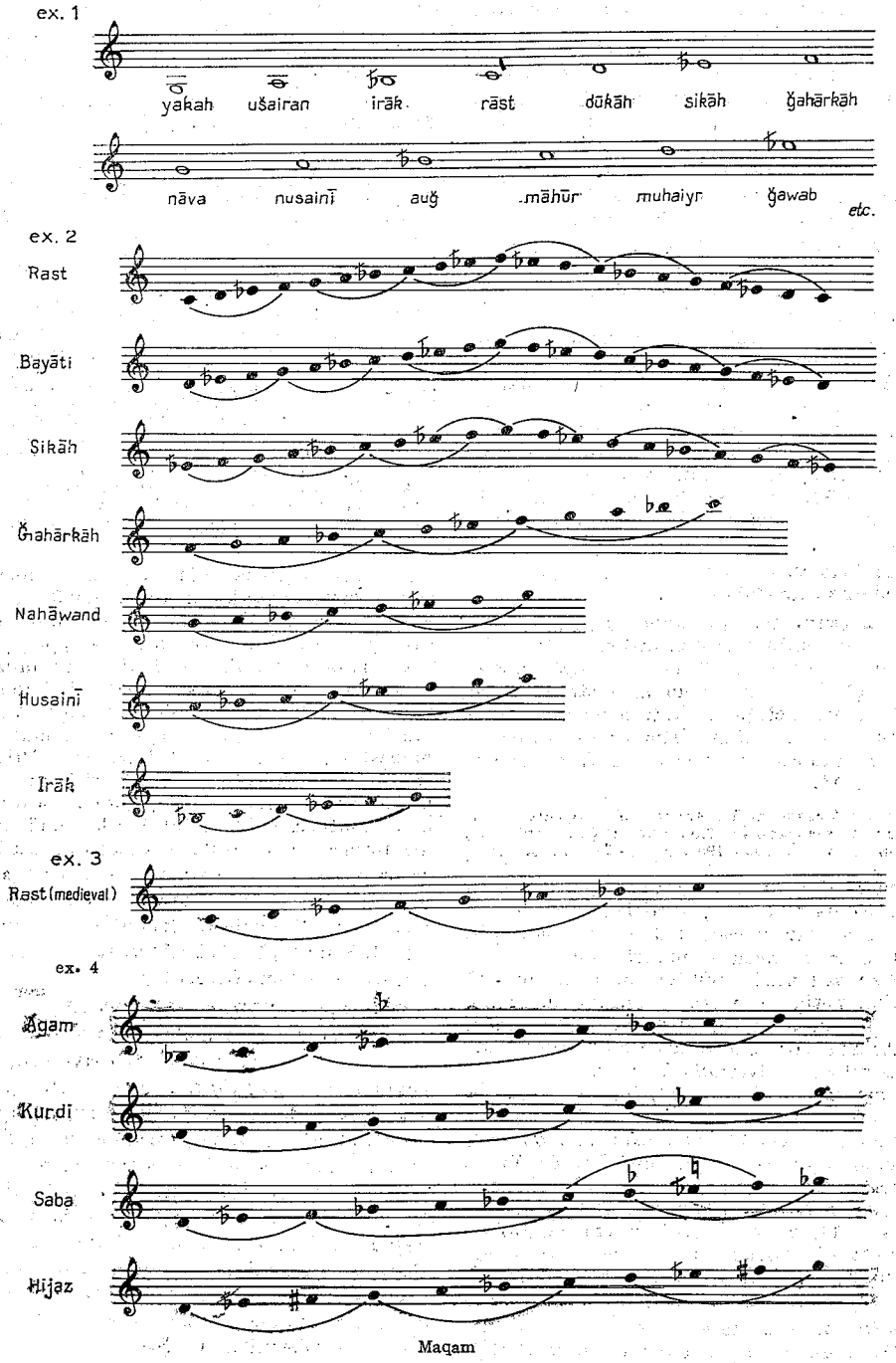
Bibliogr.: *Manierismo, Barocco, Rococo. Convegno della Academia dei Lincei*, 1960, Roma, 1962; Tapié, V. Léon, *Barocul*, Buc., 1969, Wölfflin, H., *Die Klassische Kunst, Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München, 1899; Curtins, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948; Hocke, G. R., *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957, trad. rom., Buc., 1973; Schrade, Leo, *Von der „Maniera" der Komposition in der Musik des 16 Jahrhunderts*, în ZfMw, XVI, 1934; Wolff, H. Chr., *Der Manierismus in der barocken und romantischen Oper*, *în*: Mf, XIX, 1966; Maniates, Maria Rika, *Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony'* în: MQ, LII, 1966; Bianconi, L., *Giulio Caccini e il manierismo muzicale*, în: *Chigiana* XXV, 1968; Don Harrán, *Mannerism. in the Cinquecento Madrigal?*, în: MQ, LV, 1969; Federhofer, H., *Zum Manierismus-Problem in der Musik*, în: *Renaisance Muziek 1400–1600. Donum natalicum René Bernard Lenaertes* Leuven, 1969, pp. 105–119; Dahlhaus, C., *Gesualdos mantieristische Dissonanztechnik*, în: *Convivium musicorum, Festschrift Wolfgand Boeticher zum 60, Geburtstag*, Berlin, 1974; Buletinul *Colloquium Musica Bohemica et Europaea*, Brno, 1970; *Studi musicali III*, 1974.

Mannheim, şcoala de la ~, grup de violonişti şi compozitori activînd în a doua parte a sec. 18 în orchestra din Mannheim (aparţinînd electorului palatinatului de Bavaria), care, pe parcursul a două generaţii, contribuie la cristalizarea simfoniei* ca gen **(I, 2)** şi formă* şi la îmbogăţirea mijloacelor de expresie simfonice. Acestor muzicieni li se atribuie organizarea muncii în orchestră*, acurateţea în frazare*, cultivarea efectelor dinamice*, stabilirea ciclului* simf. la *Allegro-Adagio-Minuetto-Allegro*, afirmarea unui contrast evident între cele două teme* ale formei de sonată*, abandonarea scriiturii contrapunctice* în favoarea monodiei* acompaniate – rolul preponderent revenind partidei* violinelor. Promotorii înnoirilor menţionate sînt J. Stamitz, F. X. Richter, K. şi A. Stamitz fiii, C. Cannabich. (C. A. B.)

manopan v. **mecanice, instrumente,**

manual (< *manus* „mînă"), la instrumentele cu taste*: orgă*, clavecin*, claviatura* sau ansamblul claviaturilor, denumite astfel pentru a se deosebi de pedalier*. Unele orgi aveau încă în sec. 14 mai multe **m.**, cele moderne ajungînd pînă la cinci; clavecinele au două, maximum trei **m.** Prin utilizarea **m.** e posibilă departajarea (etajarea) intensităţilor **(2)** ca şi o mai bogată registraţie; v. şi registru **(II, 1, 2)**. Expresia *manualiter* (abrev.: **M.**, sau **m.**, desemnează o execuţie exclusivă cu ajutorul **m.** (chiar şi în acele pasaje ce s-ar preta execuţiei cu pedalierul*). (G. F.)

maqam (macam, magom, mugam), concept al teoriei muzicale şi poetice orientale arabo-islamice, cu diverse accepţiuni, care acoperă o mare varietate de fenomene : mod*, formă*, scară (v. gamă), mers melodic, gen (III), cîntec, ciclu, alcătuire etc. Primele două sensuri sînt



Maqam

cele mai frecvente. *A.* Ca *mod*, **m.** se caracterizează prin următoarele aspecte: *1.* material sonor organizat în scară; *2.* selecționarea din acest material a unor grupe de 3, 4 sau 5 sunete, temei al unor formule **(1, 3)**, melodice creatoare de mod; *3.* funcții diverse ale sunetelor în formule: principale, secundare, inițiale, finale; *4.* ierarhia formulelor melodice: principale sau secundare; *5.* ierarhia **m.**: principale și derivate; *6.* construirea **m.** prin succesiunea diversă a formulelor, cu respectarea tendinței melodice generale; *7.* funcția formulei principale: afirmarea acesteia în momentele cele mai importante aservite expresiei ethosului **(2)** propriu **m.** respectiv; *8.* Adoptarea în **m.** a unor note străine și trecerea spre formule străine, după afirmarea celor proprii; revenirea în final la acestea din urmă (v. metabolă). Materialul sonor e dat de sunetele finale* ale **m.** — cu excepția primei note *(yakah*, adevărată „cvartă burdonică" pentru primul **m.** *rast;* — denumirile sunetelor nu respectă octava* ci se desfășoară pe două octave (ex. 1). La acest material se adaugă sunete intermediare, care, ca și unele sunete fundamentale, adoptă o înălțime microdivizionară. Unele **m.** au o structură microintervalică*, altele adoptă, fie diatonia* fie cromatica*. Sensul ascendent sau descendent al melodiei este determinant pentru înălțimea unor sunete microintervalice (ex. 2). Legato-ul indică grupele de sunete ce alcătuiesc formulele tri-, tetra- și penta-cordale*. Primele trei **m.** citate sînt deosebit de reprezentative, prin tetracordurile* care le definesc, fiind prezente în multe culturi arabo-islamice. **M.** *Rast*, de o formă tetracordală disjunctivă, este modul prototip al sistemului, fiind privit ca atare în teoria medievală, unde avea o structură conjunctă* (ex. 3). Teoria modernă, începînd cu D. Cantemir, atribuie celui de-al doilea mod, *Bayati, (Dugiah*, în nomenclatura sa) o prevalență expresivă, atît ca **m.** principal, cît și ca treaptă finală a multor **m.** și cadențe **(1)** modale. Unele moduri derivate din *Bayati*, au mare frecvență în practica modernă (ex. 4). Teoria modernă arabo-islamică adoptă sistemul temperat* al octavei alcătuite din 24 de sferturi de ton egale, modalitate de notație comună tuturor, care lasă libertatea fiecărei etnii de a intona, în acest cadru semiografic orientativ, propriile sale micro-diviziuni. Acestea prezintă o mare varietate, determinată de fărîmițarea religioasă, politică, etnică, socială a culturilor orient. Acest sistem temperat determină în structura **m.** intervale de 3/4 de ton și, mai rar 5/4 de ton, de aceea lumea modală arabo-islamică a fost denumită ca arta treisferturilor de ton; iar notația intervalelor adoptă T = secundă mare (Ton), M = ton mijlociu (3/4) și S = semiton. Intervalul specific creator de mod al **m.** este *terța** micro-divizionară, din *Rast*, situată în spațiul dintre terța minoră (300 de cenți) și cea majoră (400 de cenți), deci la înălțimea temperată de 350 de cenți. Calculele matematice ale autorilor arabi medievali îi atribuiau valori diverse, întemeiați pe practica muzicală a epocii: 355 Ct *(Al-Farabi*, sec. 9—10), 342 Ct *(Ibn-Sina*, sec. 10—11), 384 Ct *(Safi-al-Din*, sec. 13). Pînă în sec. 9 *(Al-Kindi)*, teoria orient. nu cunoaște decît sistemul intervalelor pitagoreice: terța minoră = 294 Ct, iar terța majoră = 408 Ct, alături de celelalte 10 intervale ale octavei*. Descoperind noi intervale, autorii medievali vor adopta octava de 17, respectiv de 22 micro-diviziuni. Unii autori moderni (Turcia, Iran), vor adopta sistemul lui Safi-al-Din apropiat de valorile pitagoreice, alți autori sînt fideli sistemului arab al lui Al-Farabi și Ibn-Sina caracterizat prin valori apropiate de 1/4 de ton (Egipt, Siria). În teoria psaltică românească, (v. bizantină, muzică), unele concepții microintervalice prezintă sisteme de sursă orient. Anton Pann (1845) adoptă octava de 22 diviziuni, cu cele trei intervale ale gamei: T = 4, M = 3, S = 2 diviziuni, terța neutră constitutivă de mod avînd valoarea de 381 Ct, iar Macarie (1823) împarte octava în 68 diviziuni și adoptă pentru intervalele scării: T = 12, M = 9, S = 7 diviziuni, terța neutră fiind de 357 Ct. Ceea ce deosebește sistemul psaltic de cel arab este structura scărilor, de ex.: T M S T T M S pentru glasul VIII și T M M T T M M pentru primul **m.** *Rast.* ■ *B.* Ca *formă*, **m.** este o succesiune de piese vocale sau instr. construită după anumite tipare melodice, ritmice, în care o parte introductivă are menirea de a stabili modul principal care să domine suita și modurile derivate ce pot fi adoptate în părțile ei, în conexiune cu elementele ritmice. Mai cu seamă *zona de N* a Orientului arabo-islamic cultivă această accepțiune a termenului, sin. în acest sens cu *fasl* (turc) și *wasla* (arab.). În Irak, forma de **m.** e o grupă de melodii alcătuită din trei părți: introducere *(tahrir)*, secvențe mediane *(auṣal* și *miyanat)* și o încheiere *(taslim)*. În *Iran*, forma e numită (ca și modul) „dastgah", și e dominată de cîntecele *awaz*, parțial improvizatorice, cu revenirea ciclică a unor formule principale de anumit etos modal; iar în *Azerbaigian*, în forma *mugam*, de influență persană, domină cîntecele strofice *tasnif*, încadrate într-o structură rapsodică, încheiată cu motive instr. de dans *(reng)*. În *Uzbekistan* și *Tadjikistan*, în forma *makom* domină cîntecele *šuba*, iar structura melodico-ritmică e dată de o tradiție fundamentată în sec. 18, cea a sistemului *šasmakom*, al celor șase moduri, înșirate în timpul execuției, care reia denumirile **m.**: *navo, rost, dugoh, buzruk, segoh, irok*. Către 1700, D. Cantemir, trasează principiile formei de **m.** *(fasl)*, ca suită vocală sau instr. Suita vocală o alcătuiește din: *taksîm* (formă liberă ca ritm și melodie), *beste, kiar, și semai* (formă variațională ce preia tiparul de „beste" sau

„kiar"), iar, în suita instr. introduce *taksîm**, 1—2 *peşrefuri** şi un *sâz semâ-isî* final. Aceste părţi ale suitei pot fi, după Cantemir, tri-, tetra-, sau penta-strofice, cu sau fără refren*. În recitalul tradiţional, Cantemir prezintă o suită instr. urmată de o suită vocală, un nou „semai" instr. şi, în final, pe pedala **(2)** în surdină a corzilor de „armonie", un *taksîm* vocal.

Bibliogr.: Barkeshli, M., *La musique iranienne*, în „Histoire de la musique", vol. I, publié sous la direction de Roland-Manuel, Paris, 1960; Cantemir, D., *Cartea ştiinţei muzicii*, Bucureşti, 1973; Elsner, J., *Zum Problem des Maqam*, în „Acta musicologica", II/1965; Gerson-Kiwi, E., *Makam*, articol în Riemann-Lexikon, [12]1967; Ghircoiaşiu, R., *Le maqam Bayati et le mode dorien, une parallelle*, în: „Muzica", nr. 1/1977; Giuleanu, V., *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Buc., 1975; El-Mahdi, S., *La musique arabe, Paris*, 1972; Manik, L., *Das arabische Tonsystem in Mittelalter*, Leyden, 1968; Macaric, *Teoreticon*, repr. Buc, 1976; Pann, A.) *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti*, Buc., 1845 (Ro. G.,

maracas, instrument de percuţie autofon de origine indiană din America Latină. **M.** originare sînt construite din două nuci de cocos scobite şi umplute, pe jumătate, cu nisip sau cu grăunţe mici, fiecare nucă avînd un mîner. La **m.** de fabrică — cele utilizate în orch. simf. — nuca de cocos este înlocuită cu lemn sau material plastic. Echiv. engl. *cuban rattles;* germ. *Rumbakugeln.* (A. P.)

marciale (cuv. it. „mărşăluit"), indicaţie de expresie prin care se cere imprimarea unui caracter de marş* piesei sau fragmentului muzical ce poartă această menţiune. Sin: *alla marcia.*

Marientrompete v. **tromba marina.**

marimbafon (it. *marimbafono, marimba;* engl., fr. *marimbaphone;* germ. *Marimbaphon)*, instrument de percuţie de origine populară, din Africa centrală. A fost introdus în America, prin sec. 16, de sclavii negri. În forma pop. era construit din cca 20 de plăci de lemn, distribuite pe două rînduri şi aşezate pe un rezonator din bambus sau din alt lemn. **M.** perfecţionat are plăcile din lemn de palisandru, distribuite pe două rînduri, aşezate pe un suport, sub fiecare placă existînd cîte un tub cilindric din metal pentru rezonanţă*. În sec. 20 a apărut în muzica de jazz*, iar după puţin timp a fost introdus şi în muzica simf. Tehnica este identică cu cea a vibrafonului*. Sin.: *Xilorimba; balafon.* (A.P.)

marintrumpet (cuv. engl.) v. **tromba marina.**

Marsilieza (fr. *Marseillaise)*, imnul* de stat al Republicii Franceze (autor al muzicii şi versurilor: Rouget de Lisle). La început a purtat numele „Chant de guerre de l'armée du Rhin". Foarte curînd a devenit popular. Cîntat pe străzile Parisului de un batalion marsiliez, a căpătat succesiv numele: „Hymne des Marseillais" şi „Marseillaise". Simbolizează de atunci în Franţa, ca şi în întreaga lume, izbînda Revoluţiei şi a cauzei republicane. (I. R.)

marş (< fr. *marche)* **1.** Piesă corală sau orchestrală în mişcare pregnantă (în măsurile $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ sau $\frac{3}{8}$, mai rar în $\frac{3}{4}$) sugerînd pasul cadenţat de defilare militară. Există **m.** de fanfară **(6)**, **m.** de concert **(1)**, **m.** ale trupei (pe diferite arme). **2.** Piesă de caracter din literatura instr. (poate fi chiar parte a unei suite* sau simfonii* sub titlul de **m.** nupţial, **m.** funebru ca de ex. în lucrări de Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Ceaikovski, Chabrier). În opere*, **m.** este adesea prezent (Campra, Destouches, Rameau, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Meyerbeer, Berlioz, Wagner, Gounod, Verdi, Prokofiev, etc.). (I. R.).

marş armonic v. **progresie.**

martellato (cuv. it. „ciocănit"; fr. *martelé)*, indicaţie de accentuare a *stacato**-ului. La pian, **m.** se obţine prin detaşarea sunetelor atacate în *forte**; la instr. de coarde, prin arcuş *détaché**. (I. R.)

martin (cuv. fr.) v. **bariton (1).**

martyriai (martyrioi) (cuv. gr.) v. **mărturii.**

marziale (cuv. it. /martţiale/ „marţial, ostăşesc"), indicaţie de expresie conform căreia interpretul imprimă un caracter marţial, războinic, piesei sau fragmentului muzical astfel notat.

mascaradă (< it. mascarada), divertisment sincretic* care îşi are originea în carnavalurile florentine, răspîndit în sec. 15—16 la curţile aristocraţilor din Italia şi Franţa. În alcătuirea **m.** sînt incluse: dialoguri dramatice, dansuri, episoade lirice, bufonade, muzică vocală şi instr., costume, decoruri, subiectele fiind în general mitologice sau alegorice. În **m.** fr., la sfîrşitul sec. 16 şi începutul sec. 17, rolul dansului* devine preponderent, iar muzicii polifonice* i se substituie monodia* acompaniată, evoluţia **m.** conducînd la cristalizarea baletului* de curte. **M.** exercită o importantă influenţă asupra „măştilor" *(masques)* engl. (C.A.B.)

mascherata (cuv. it.), termen care (alături de *trionfo, canto carnascialesco**) desemnează o piesă vocal-instrumentală aparţinînd iniţial carnavalurilor florentine. În sec. 15, perioadă în care carnavalurile pop. florentine cunosc o deosebită amploare, **m.** este integrată repertoriului muzical al acestor manifestări, comportînd un text poetic specific şi o scriitură polif. În veacul următor, carnavalurile generează fastuoase serbări de curte, a căror muzică este mai elaborată; textul **m.** îşi pierde specificitatea iar muzica evoluează către scriitura madrigalului*, prin substituirea polifoniei* cu omofonia* şi detaşarea vocii **(2)** superioare. (C.A.B.)

maşină de vînt (it. *eolifona;* fr. *éoliphone;* germ. *Windmaschine)*, pseudoinstrument alcătuit dintr-un cilindru mare de lemn care, prin rotirea cu ajutorul unui mîner, freacă o bucată de mătase sau tafta, întinsă pe un stativ de lemn. Se obţin sunete asemănătoare rafalelor de vînt, cu înălţimi şi intensităţi variabile. **M.** a fost utilizată de R. Strauss în *Don Quichotte*,

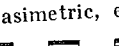
de M. Ravel în *Daphnis şi Chloe*, de R. Vaughan Willams în *Simfonia Antarctică*. (C. S.)

mathimatarion, volum de muzică bisericească ce conţine mathime*. (N. M.)

mathimă (gr. μάθημα, *mathima*, „ştiinţă, studiu, cunoaştere, lecţie, instruire"), cîntare bisericească scrisă în stil* stihiraric (în „tactul" *andante*), servind drept lecţie pentru cei ce se instruiau în arta cîntării. Cele mai multe dintre aceste cîntări îndeplineau şi rolul de cîntări calofonice* la diverse sărbători. V. *calofonicon*. (N. M.)

Maultrommel (cuv. germ. „tobă de gură") v. **drîmbă**.

maxima (cuv. lat. „cea mai mare"), în notaţia (III) mensurală, (v. şi *musica mensurata*) nota* cu valoarea* cea mai mare (de două ori cît o *longa**). În notaţia (I) actuală, nota care şi-a păstrat de asemenea valoarea cea mai mare, fiind egală cu opt note întregi. (G. F.)

mazurcă, dans popular polonez în măsură de $\frac{3}{4}$ caracterizat prin următoarea grupare ritmică: $\frac{3}{4}$  . Ca gen cult, **m.** poate fi mai lentă (mai ceremonioasă), însoţind festivităţi, alaiuri, sau mai vioaie — uneori mai dramatică — cu caracter descriptiv sau narativ. (Ex. celebrele **m.** ale lui Chopin). (I.R.)

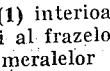
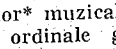
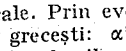
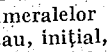
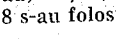
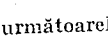
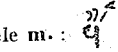
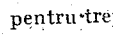
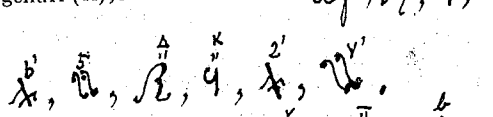
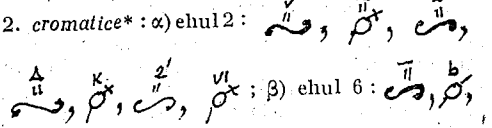
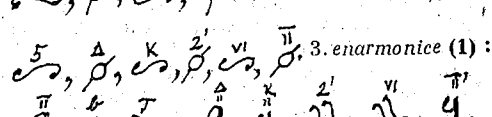
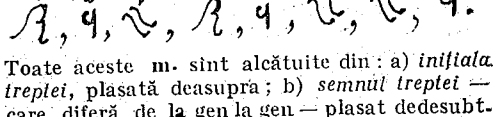
mărănghiile, joc* popular românesc răspîndit în Dobrogea. Coregrafic, este similar jocului geamparalele*; deosebirea constă doar în ritm care, tot asimetric, este însă în măsura 9/16 . Sin.: *păpuşelele; cadîneasca*. (C. C)

mărimuri (BIZ.) v. **megalinarii; pripeale.**

mărire, creşterea unui interval* cu un semiton* cromatic. **M.** apare de obicei ca rezultat

Mărire

al cromatizării*. Cvarta* mărită este singurul interval mărit natural care poate exista şi în modurile diatonice*; v. triton (A. M.)

mărturii (< gr. μαρτυρίαι *martyriai*), semne ale notaţiei (IV) bizantine, care indică: a) *ehul**, cînd se scriu la începutul unei piese, echivalînd cu cheia* din notaţia (I) liniară; b) *cadenţele* (1) interioare, marcînd sfîrşitul propoziţiilor* şi al frazelor* muzicale. Prin evoluţia grafiei numeralelor ordinale greceşti: α'β'γ'δ' care serveau, iniţial, la indicarea ehurilor, între sec. 13—18 s-au folosit — în ordinea enumerării ehurilor — următoarele **m.**:  pentru treptele* la^1 şi, uneori *re*^{1};  sau  pentru treapta *sol*^{1};  sau pentru treapta *fa*^{1}; pentru treapta *sol*^{1};  pentru treapta *re*^{1};  pentru treapta *mi*^{1};  sau  pentru *si* sau *fa*; pentru *do*^{1}. După reforma lui Chrysant (v. bizantină, muzică), pentru ehuri s-au păstrat **m.** de mai sus, iar pentru cadenţele interioare s-au adaptat, după genuri (II), **m.**: 1. *diatonice**:  2. *cromatice**: α) ehul 2:  β) ehul 6:  3. *enarmonice* (1): 

Toate aceste **m.** sînt alcătuite din: a) *iniţiala treptei*, plasată deasupra; b) *semnul treptei* — care diferă de la gen la gen — plasat dedesubt. **M.** diatonice sînt strîns legate de sistemele (II, 2) trifonic şi tetrafonic. (G.C.).

mărunţaua (mărunţelul) v. **minunţălul.**

măsură (< fr. *mesure*; lat. *mensura*), unitate de diviziune (2) în interiorul unei compoziţii (1) muzicale, limitată grafic de două bare (II, 3) care taie vertical liniile portativului*. Stă la baza organizării şi grupării duratelor* sunetelor*, cuprinde un anumit număr de timpi (I, 2) şi este caracterizată de periodicitatea accentelor (III, 1) tari care, în general, cad pe prima notă a **m.** Este indicată la începutul compoziţiei, după cheie* şi armură*, prin două numere suprapuse în formă de fracţie: cel de jos arată durata fiecărui timp, iar cel de sus numărul de timpi conţinuţi în fiecare **m.** (ex.: indicaţia 3/8 se citeşte „Trei optimi" sau „trei pe opt" — nerecomandabil — şi înseamnă că în fiecare **m.** există trei timpi, durata fiecăruia fiind de o optime*). Schimbarea **m.** în cursul desfăşurării compoziţiei impune indicarea noii **m.** ■ **M.** se clasifică după criterii legate de caracteristicile respective. **M.** *binară** cuprinde

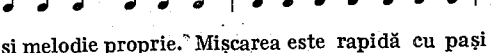
doi timpi (ex. : 2/2, 2/4, 6/8 etc.), iar cea *ternară** trei timpi (ex. : 3/2, 3/4, 3/8 etc.). Primul timp este accentuat și se numește *tare* sau *forte;* ceilalți sînt neaccentuați, *slabi*. **M.** *simplă* cuprinde doi sau trei timpi, cu un singur accent, și corespunde cu metrul **(3)** din poetică, un timp fiind echivalentul unei silabe. **M.** *compusă* este formată din mai multe **m.** simple omogene (ex. : **m.** de 9/8 este formată din trei **m.** simple de 3/8 și echivalează cu o **m.** ternară în care fiecare timp reprezintă trei optimi). Are atîtea accente cîte **m.** simple cuprinde, primul fiind principal, iar celelalte, secundare. **M.** *mixte*, relativ rar utilizate, sînt **m.** formate din **m.** eterogene simple (ex. : 5/4 = 3/4 + 2/4=2/4+ +3/4, unde accentul primei **m.** componente este cel principal, iar al celei de-a doua, secundar; ceilalți timpi sînt neaccentuați). Uneori **m.** mixte sînt separate în **m.** componente prin bare punctate. **M.** *simetrică* cuprinde mai multe accente la intervale de timp egale și este de fapt o **m.** compusă omogenă, formată deci din mai multe **m.** simple cu același număr de timpi. **M.** *asimetrice* au caracteristicile **m.** *mixte*. **M.** *alternative* pot fi simetrice (ex. : $\frac{9}{8}\ \frac{6}{8}$ sau $\frac{2}{4}\ \frac{3}{4}$, notate la cheie pentru întregul discurs muzical) sau *asimetrice*, notate pe parcurs la fiecare schimbare de metru. Prima și ultima **m.** a unei compoziții sau a uneia din părțile sale de sine stătătoare pot fi *incomplete*, în care caz suma duratelor valorilor componente trebuie să fie egală cu valoarea **m.** întregi (v. *anacruză*). În structura formală a muzicii clasice există o corespondență între elementele acesteia și **m.** (ex. motivul*=1 **m.**; fraza* = 4 **m.** etc.) ceea ce a determinat pe teoreticieni să considere **m.** ca pe o unitate a discursului muzical. ■ În practica solfegierii* sau a dirijatului*, **m.** este marcată gestic prin anumite mișcări ale brațului sau mîinii, cu sau fără bagheță. *Bătaia** indică fiecare din părțile egale în care se divide o **m.** *A bate măsura (tactul)* înseamnă a indica, prin diferite gesturi, felul **m.**, marcînd fiecare timp în parte sau chiar o **m.** întreagă, în cazul tempo **(2)**-urilor foarte rapide ; v. tactare. ■ În vechea *musica plana* (v. *cantus planus*) și în cîntul gregorian* nu exista vreo diviziune a melodiilor în **m.** și deci nici barele respective, deoarece notele aveau toate aceeași lungime. Nici în muzica mensurală *(musica mensurata*)* nu existau asemenea diviziuni, deși notele erau de diferite lungimi determinate, ritmul fiind stabilit de însești valorile notelor (v. timp **(I, 1)**). Aceste valori nu erau însă constante, ci dependente de ordinea în care se succedau notele de lungime mai mică sau mai mare, astfel că apăreau situații ambigue. Pentru siguranța execuției s-a introdus (sec. 15) un punct divizionar *(punctum divisionis)* și un semn grafic asemănător literei (cifrei) romane V, care servea la separarea perioadelor* ritmice, fără a influența valoarea notelor. Aceste semne grafice au fost considerate ca precursoare ale barei de **m.** și deci ale diviziunii în **m.** Una din primele utilizări ale acestei bare se întîlnește în lucrarea *Musica instrumentalis deudsch* din 1529 a lui Martino Agricola (1486—1556), fiind necesară mai cu seamă în cazul partiturilor* scrise pentru mai multe voci **(2)**. Ulterior, diviziunea în **m.** prin adoptarea barei, semn grafic foarte practic, s-a generalizat, cu deosebire în urma extinderii procedeelor de tipărire a muzicii. Sînt rare excepțiile de la sistemul diviziunii în **m.** a compozițiilor muzicale. Ele se întîlnesc în stilul fanteziei*, în unele pasaje de mare virtuozitate (ex. : la începutul ultimului timp al *Sonatei op. 106* a lui Beethoven, în timpul trei al *Sonatei op. 6* a lui Mendelssohn-Bartholdy și, în general, cadențele **(2)**) sau în pasaje de mare neregularitate ritmică. În ultimele decenii, s-a tins însă spre eliminarea **m.** sau măcar a barei de **m.**, mai ales în unele compoziții de avangardă cum și, destul de des, în notarea melodiilor pop. cu ritm foarte liber sau nedeterminat (ex. : doinele*).

Bibliogr.: Riemann, H., *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig, 1878 ; Fétis, J.-F., *Histoire générale de la musique*, 5 vol, Paris, 1869—1876 ; Della Corte, A. și Pannain, G., *Storia. della musica*, 3 vol., Torino, 1936 ; Giuleanu, V. și Iușceanu, V. *Tratat de teorie a muzicii*, 2 vol., Buc., 1962, (D. U.)

mătcălăul, obicei de primăvară din Banat și Transilvania. Constă dintr-un ceremonial de legare a prieteniei mai ales între fete, după care își spun „matcă", „soră (surată)", „văruică", atașament care se păstrează pînă la sfîrșitul vieții. Ritualul este însoțit de cîntece specifice și de joc*. (C. C.)

măturile (măturele) (it. *spazzole;* engl. *wire brushes;* fr. *balais à jazz;* germ. *Jazz-besen),* tip de baghete **(2)** din metal pentru unele instrumente de percuție* cu membrană. Se compune dintr-un mîner din metal, cu o extremitate bombată, iar cealaltă terminată cu multe fire din metal în formă de evantai. De obicei se întrebuințează două **m.**, dar se poate combina o **m.** cu o baghetă **(2)**. În general membrana instr. se lovește cu cele două **m.**, dar se poate și freca (în acest caz se produce un fîșîit). (A. P.)

măzărica, joc popular românesc, de cuplu, răspîndit în S Banatului. Se joacă în formație de „perechi în linie" cu partenerii situați față în față prinși de mîini. Are ritm binar* cu formula :



și melodie proprie. Mișcarea este rapidă cu pași mărunți și arcuiți pe duratele lungi, executați cu deplasări bilaterale, piruete, ocoliri în jurul partenerului, toate combinate cu un variat joc de brațe. Face parte din categoria ardelenelor*.

Sin.: *măzărichea; piperu.* (C. C.)

m. d., v. **abreviații**; **m. (2)**.

meane (cuv. engl. /mi: n/ „mijlociu, mediu") **1.** În muzica engleză polifonică din sec. 14—18, atît vocală cît și instrumentală, vocea **(1)** medie, numită azi alto* sau contralto*, și care era cîntată cu precădere de bărbați (v. contratenor) ■ În discantul **(I, 3)** engl. pe trei voci **(2)** din sec. 14—15, trecerea *cantus-firmus*-ului* la vocea medie este numită *„mene sight"*. ■ În muzica engl. timpurie pentru orgă*, vocea medie, cu un ambitus **(1)** larg, era repartizată între cele două mîini, cînd pe portativul* superior, cînd pe cel inferior, ca o *vagans** (parte schimbătoare, „călătoare"); inițial, această muzică era scrisă pe un portativ* cu 20 de linii); numele de *mene* (sic) al vocii medii se datorează probabil lui John Redford. **2.** În familia violelor*, **m.** *-violl* este numele unei viole cu dimensiuni normale și voce medie. — *small* **m.** („**m.** cea mică") și *great* **m.** („**m.** cea mare").

mecanice, instrumente ~, aparate muzicale acționate exclusiv prin mecanisme, fără intervenția vreunui instrumentist. Primele **i.** datează în Europa din sec. 14, sub forma jocurilor de clopoței* sau de clopote* acordate **(1)**, montate în turnuri, acționate prin mecanismul orologiilor, cîntînd melodii întregi la ore fixe. Uneori muzica se asociază cu apariția unor figurine montate pe un disc rotativ. Mecanismele funcționează prin puterea arcurilor sau a unor greutăți atîrnate, învîrtind un cilindru de lemn prevăzut cu știfturi, acționînd asupra ciocănelelor, care lovesc corpurile sonore (clopote, clopoței, bare de fier, coarde etc.). V. și *carillon*. La **i.** al căror sunet este de sursă aerofonă, mecanismul acționează asupra unor pîrghii care deschid ventilele tuburilor de orgă*, acționînd simultan și asupra foalelor, producînd suflul necesar sunetului. Un astfel de instr. era *orchestrionul* **(5)**, utilizat în bîlciuri, locuri de distracții etc. Cilindrii cu știfturi au fost utilizați pînă în sec. 18, cînd s-a dezvoltat o manufactură a **i.** miniaturale pe baza principiilor descrise mai sus. La aceste instr., cilindrii de lemn au fost înlocuiți cu cei metalici, corpurile sonore fiind simplificate și înlocuite cu un șir de limbi metalice acordate **(1)** sau cu mici tuburi labiale. Mecanismele muzicale erau montate în ceasuri, ceasornice, jucării, tabachere, cutii etc. Marii maeștrii, ca Mozart, Haydn ș.a., au compus piese pentru astfel de mecanisme. Urmează o perioadă cînd cilindrii cu știfturi sînt înlocuiți cu discuri din carton sau metal, prevăzute cu orificii sau benzi perforate astfel ca, rotindu-se (cu ajutorul unui sistem de pedale sau manivelă), prin orificiile respective aerul să poată pătrunde în tuburile sonore (ca de ex. la *ariston, herophon* și *manopan*). Flașneta (germ. *Drehorgel* fr. *orgue de barbarie*; pop. *caterincă*), cunoscută deja în sec. 18, are același sistem, avînd deseori tuburi cu registre **(II, 1)** stridente. Un tip de dimensiune mică, *serinette* germ. *Vogelorgel* servea pentru deprinderea păsărilor de a cînta. La **i.** cordofone *(dea, mignon* etc.), benzile perforate declanșează, printr-un mecanism, ciocănelele care lovesc coardele. La unele instr. se poate influența într-o măsură oarecare agogica* dinamică* și tempo **(2)**-ul pieselor muzicale. Pianele de reproducere (germ. *Reproduktionsklavier) (ca de ex. phonola, pianola**, *Welte-Mignon* etc.) pot înregistra și reda interpretări personale. Există înregistrări în acest gen de Debussy, Glazunov, Grieg, Leoncavallo, Mahler, Ravel, R. Strauss ș.a. **I.** au fost eliminate prin apariția gramafonului, urmat de pick-up și magnetofon*.

Bibliogr.: Clark, I.E.T., *Music boxes*, 1948; Chapuis, A., *Histoire de la boîte à musique*, 1955; Buchner, A., *Vom Glockenspiel zum Pianola*, 1959; Simon, E., *Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten*, 1960; Darvas, G., *Évszredek, hangszerei*, 1961. (W. D.)

mediantă 1. Treaptă* a unei game* muzicale diatonice* (tonale sau modale) plasată la egală distanță între tonică* și dominantă* (tr. a III-a, **m.** superioară) sau între tonică și subdominantă* (tr. a VI-a, **m.** inferioară). Funcția **m.** este aceea de a determina modul* (tr. a III-a) starea sa majoră* sau minoră* ori de a indica asupra variantei modale (tr. a VI-a) a scării respective. V. *Polarism*. **2.** (în cîntul greg.) cadența **(1)** situată la finele fiecărui verset; uneori, numele este atribuit și cezurii **(3)**. (S. R.)

médiateur (cuv. fr.) v. **plectru**.

mediatio v. **psalmodie**.

megala simadia (cuv. gr. μεγάλα σημάδια și μεγάλα ὑπόστασεις) (BIZ.) v. **notație (IV)**.

megafon (< fr. *mégaphone*) (FIZ.) **1.** Difuzor* de mare intensitate sonoră, pentru amplificarea sunetului în săli, piețe, stadioane etc. **2.** Instr. în forma unei pîlnii (de tablă etc.), dotat uneori cu un microfon*, un amplificator și un difuzor, — folosit pentru comunicări și ordine la distanță.

Bibliogr.: *Lexiconul tehnic român*, București, ²1962. (D. U.)

megalinarii (BIZ.) < gr. μεγαληνάρια *megalinaria)*, tropare* însoțind oda **(2)** a IX-a din canoanele **(2)** anumitor sărbători. Denumirea derivă din incipitul **(1)** imnului Fecioarei: μεγαλύει ἡ ψυχή μοῦ „Mărește suflete al meu . . ." (Luca I, 46), stihuri care însoțesc troparul „Ceea ce este mai cinstită ..." de la Oda a IX-a a canonului utreniei*. Tot **m.** se numesc și stihiri care încep cu cuvintele „Mărimu-te pre tine..." (μεγαλύνομεν σε sl. *Veliceaem)*. Sin. *mărimuri*. (S. B. B.)

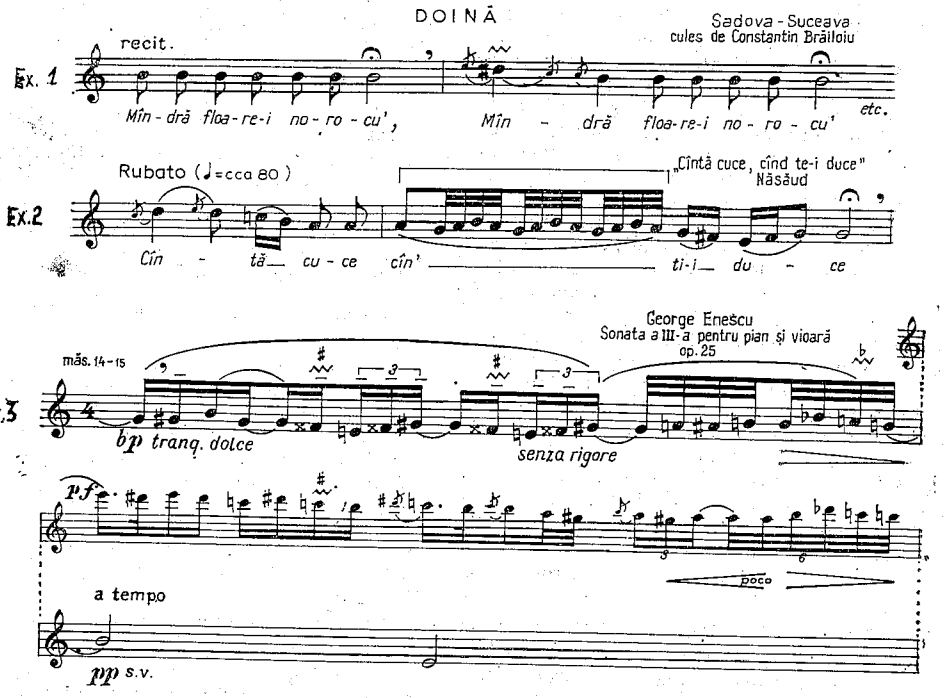
Mehrstimmigkeit (cuv. germ.) v. **multivocalitate**.

Meistersinger (cuv. germ. *Meister* „maestru" + *Singer* „cîntăreț"), membru al asociațiilor de muzicieni amatori care au funcționat în Ger-

mania între c. 1300 și 1600 (continuări nesemnificative au existat pînă în 1875). Aceste asociații erau alcătuite din meseriași înstăriți (cismari, dulgheri, tinichigii etc.) și se organizau după tipicul riguros al breslelor meșteșugărești, cu o ierarhie strictă și un sever sistem de promovare pe bază de examene. Creațiile poetico-muzicale erau considerate aidoma obiectelor de artizanat, trebuind să se conformeze unor norme de „producție" care reglementau : conținutul (de regulă religios, eventual moralizator sau patriotic), modul de distribuire a ideilor pe strofe, numărul silabelor versului, rima, lungimea frazei* muzicale (care să poată fi cîntată dintr-o singură respirație), distribuirea materialului „tematic", scările muzicale, folosirea melismelor* etc. **M.** se considerau continuatorii *Minnesänger*--ilor*, de la care nu știuseră să preia decît forma A A B (v. formă bar) și o serie de particularități de suprafață pe care le-au transformat în șablon. Elementele dominante în mentalitatea **M.** erau tradiționalismul încăpățînat și un anume spirit sectar — închis și snob, generînd o sumă de veleități puriste, refractare nu numai influenței pop. dar chiar și folosirii instr. (acomp. era interzis în mod absolut). Pe de altă parte, fiecare asociație avea monopolul necondiționat asupra melodiilor produse de membrii săi : în principiu ele nu se publicau și nu circulau. Privită în ansamblu, creația muzicală a **M.** este sofisticată și aridă, dar mai ales anacronică în plină eră a polifoniei* și umanismului. Totuși, izolarea **M.** nu a fost totală. Ei au întreținut legături cu mișcarea Reformei* iar celebrul coral* protestant *Ein feste Burg* e inspirat din *Melodia de argint (Silberweise)* a lui Hans Sachs (reprezentantul principal al **M.**, de altfel singurul care a activat substanțial și în afara cercului îngust al confraților săi).

Bibliogr. : Mey, K., *Der Meistergesang in Geschichte und Kunst*, Leipzig, ²1901 ; Taylor. A., Ellis, F. H., *A Bibliography of Meistergesang*, Bloomington, 1938 ; Nagel, B., *Der deutsche Meistergesang. Poetische Technik, musicalische Form und Sprachgestaltung der Meistersinger*. Heidelberg, 1952. (A. M.)

melismă (< gr. μελύσμα „cînt"), termen provenit din muzica vocală, desemnînd intonarea a două sau mai multe sunete pe o singură silabă a textului poetic : **1.** În muzica folc., stilul melismatic este considerat ulterior celui recitativic (v. recitativ), reprezentînd stratul nou, asociat procesului de dezagregare a tiparelor arhaice (ex. 1—2). **2.** În muzica gregoriană*, **m.** sînt considerate a fi de origine instr. și au rolul de a reliefa un cuvînt, o silabă sau o cadență **(1)** mediană sau finală. **M.** sînt fie simple (în *podatus* și *clivis)*, fie ample, mai complex elaborate (în *alleluia**, *kyrie**). Din muzica biz.



Melism ă

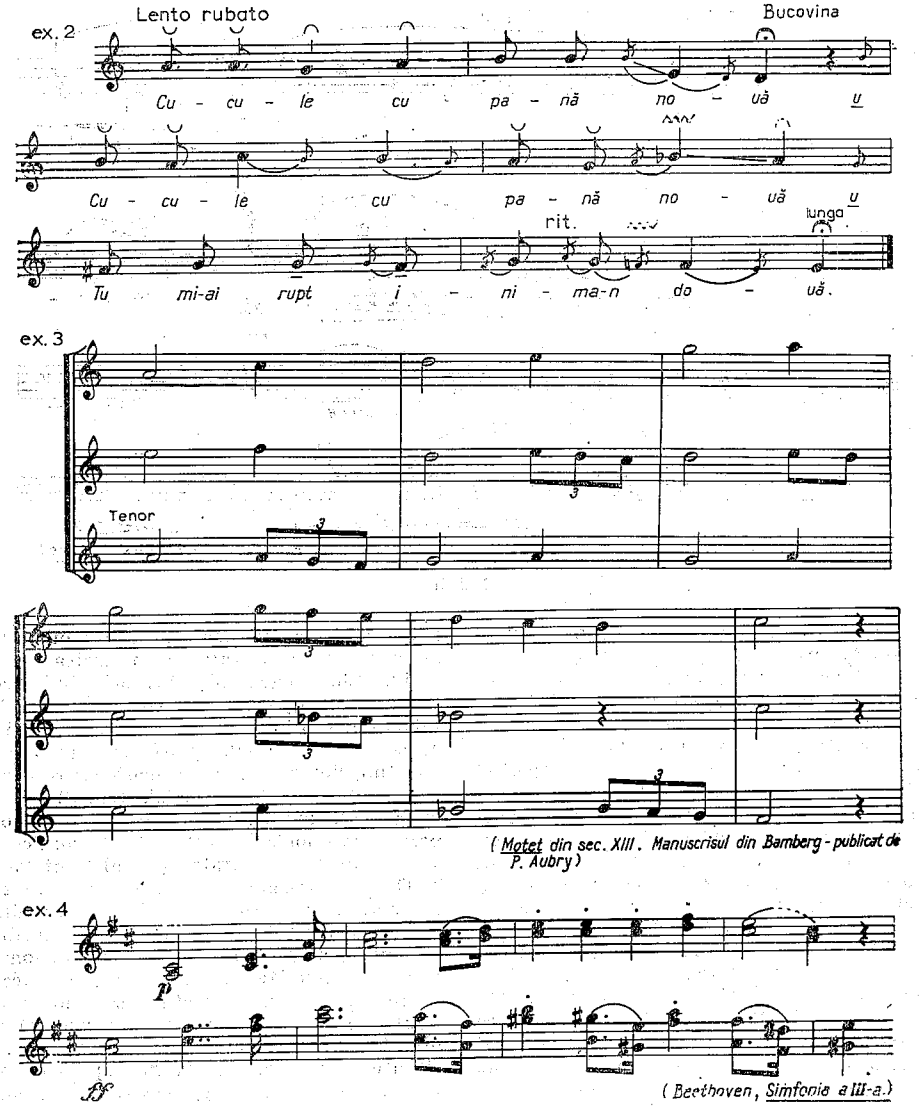
provin **m.** mnemotehnice, formule **(I, 3)** melodice tipizate cu rol de fixare a modurilor **(I, 2—3)** liturgice. **3. M.** sub forma vocalizelor* sînt cultivate cu precădere în *bel-canto*-ul napolitan, ca și în muzica corală* preclasică. **4.** În muzica instr., termenul de *stil melismatic* se referă la o construcție melodică intens ornamentată* (ex. 3). (C. A. B.)

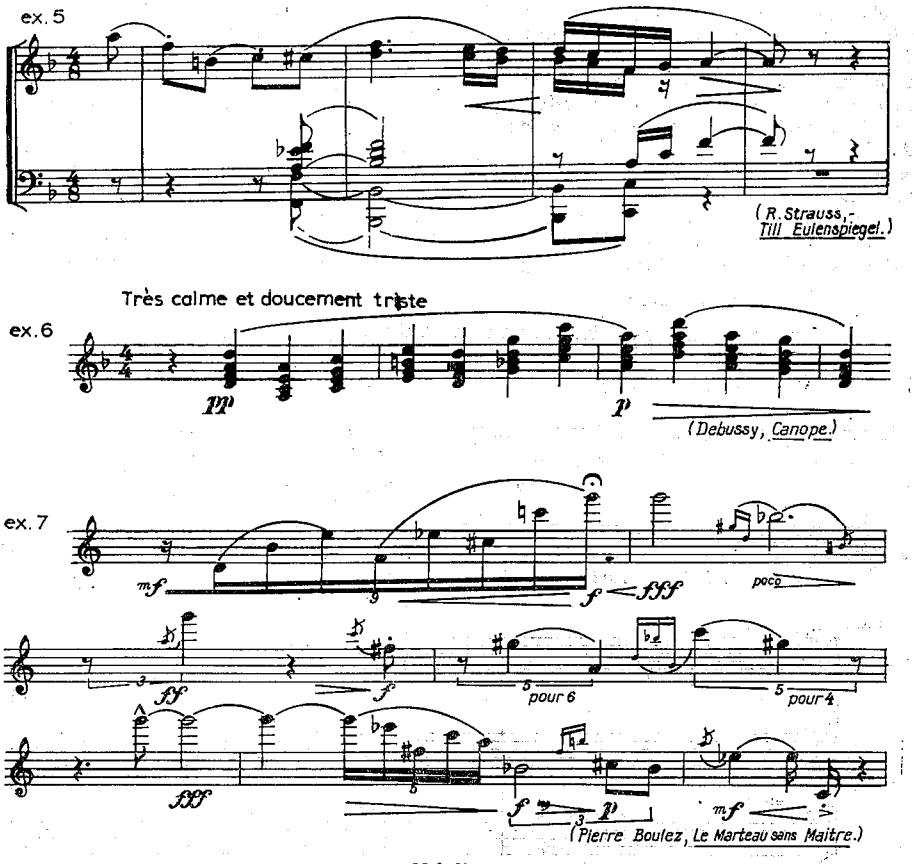
melocord (< fr. *mélochord*) v. **electrofone, instrumente,** .

melod (< gr. μελῳδός „cel care cîntă melodios, cel cu voce frumoasă") (BIZ.), cîntăreț, executant al melodiilor, datorate melurgilor*, și care numai în rare cazuri le aparțineau. V. *psalt*.

melodica v. **clavietă.**

melodie (< gr. μέλος,, *melos* „cîntec" și ᾠδή *odé*, „cîntare"), succesiune coerentă de sunete al cărei sens muzical poate fi perceput ca un întreg; sie-și suficientă, independentă, în principiu, față de alte elemente (cu excepția ritmului*), **m.** poate fi concepută ca element primordial și în același timp definitoriu al muzicii* (punct pînă la care noțiunea de **m.** se suprapune pe aceea de monodie*). În desfășurarea sa considerată, în chip mai mult metaforic, drept





Melodie

orizontală (dacă se ține seama de structura ei intervalică) **m.** întrunește — la nivelul unor legi spontane ori consacrate de arta profesionistă — o seamă de raporturi intervalice (cu deosebire pe acelea accesibile în cîntare) structură modală*, ambitus **(1)**, durată **(l, 1)**, dinamică **(1)**, timbru, atac **(1)** ■ Acoperind sub forma sa monodică o arie de timp considerabilă și convietuind cu formele de multivocalitate* (de ex. în folclor*, fiind sin. deci cu cîntecul **(l, 1)**) **m.** are în muzica greacă*, în muzicile tradiționale ale Orientului și în etapele de dinaintea apariției polifoniei* europ. caracterul unei desfășurări logice, bazată pe fluxul articulat al intervalelor*, prin salturi sau printr-un profil treptat preponderent descendent în muzica gr. sau în folc. rom. (ex. 2), „pe un fond de liniște" (André Souris), fond pe care apariția isonului* sau a burdonului **(l)** nu-i afectează încă esența. Acest „fond" de liniște dispare practic în momentul afirmării polif., fie sub formele sale spontane (la unele popoare polineziene, la cele slave, la gruzini sau la aromâni) fie organizate ca în muzica Europei occid. Chiar dacă în polif. primitivă occid., impunea condiția asocierii vocilor **(2)** (pe baza intervalelor primare, pornind deci de la ideea consonanței*) această polif. era, în fond, o *poli-* **m.**, liniile melodice concurente respectînd o anumită autonomie modală (ex. 3) (v. polimodalism). Modificările survenite în sînul polif.: precizarea unor raporturi vertical-acordice (viitoarele funcții*) centrate în jurul treptelor* de T, D și Sd, tipizarea cadențelor **(1)** și, odată cu aceasta, restrîngerea modurilor la tonalitatea **(1)** major-minoră prin generalizarea sensibilei* au dus la apariția armoniei **(III)**. Fenomenul a avut consecințe directe asupra **m.**, aceasta însumînd în chiar structura sa noile relații. Pentru prima dată, **m.** era subordonată unui alt element: armonia, — și aceasta în ciuda situației paradoxale a situării superioare a **m.** în eșafodajul multivocal, ceea ce l-a determinat pe Rameau să afirme că „**m.** se naște din ar-

monie". Într-adevăr, muzica clasică ilustrează această dependență de armonic, **m.** fiind construită nu numai în strînsă legătură cu cele trei funcții pilon (T, D și Sd) ci și ca o proiectare în orizontal a acordului* (ex. 4). Continua accentuare a cromatismului* în armonie și generalizarea funcției dominantice au drept consecință „sensibilizarea" corespunzătoare a ductului melodic (ex. 5). Acele curente care, începînd cu impresionismul*, au readus în actualitate **m.** de tip modal, reacționînd tocmai la hipertrofierea funcției dominantice, au repus în drepturi desfășurarea liniară, prin intervale „melodice", precum și profilul pentatonic* al acestor **m.** (ex. 6). La rîndul ei, dodecafonia*, care se situa istoric la finele unui proces de cromatizare, anihilînd, prin chiar acest proces, ideea de funcție, imagina **m.** ca o „ritmizare" a elementelor seriei*. Ceea ce trebuie însă accentuat, este apariția, odată cu muzica lui Webern, a unui tip de **m.** care, prin salturile intervalice mari, tot mai îndepărtate de idealul vocalității, prin spațierea de ordin ritmic — un fel de discontinuizare a „figurativului" melodic —, a fost comparată cu imaginea plastică punctualistă* (ex. 7). ■ În ciuda imponderabilului ce o guvernează (ca fiind supusă cea dintîi „inspirației" unui simț special al melodicului), **m.** a constituit obiectul unor disociații de ordin muzical sau științific pozitiv, concordante cu gîndirea predominantă a momentului istoric. Pentru teoreticienii greci, idea de *melos* — în condițiile unei muzici ce se presupune a fi fost exclusiv monodică (v. greacă, muzică — a se remarca și extinderea noțiunii de *melos* la cîntecul pop. — Breazul) se referea, în sensul ei cel mai larg, la știința completă a muzicii, cuprinzînd, după Aristoxenos, armonica, ritmica, metrica; spre deosebire de pitagoreici, care puneau accentul pe raporturile (intervalice) în sine din interiorul **m.**, Aristoxenos relevă raporturile ei concrete, premisa constituind-o nu atît entitățile numerice cît mai ales stabilirea și înțelegerea lor (într-o viziune ce precede psihologia* muzicală) pe baza muzicalității. Mai toate explicațiile ce au avut în obiectiv **m.**, într-o epocă în care viziunea armonistă era în declin și cercetătorii luau din nou legătura, mai ales prin folc., cu monodicul, au fost, la sfîrșitul sec. 19 și începutul sec. 20, de nuanță psihologistă. Astfel, reprezentanții Școlii muzicologice din Berlin (Stumpf, v. Hornbostel, Lachmann, Sachs) ca și cei ai Școlii din Viena (Lach) au apelat la mai vechiul principiu al consonanței, considerat însă nu în sensul unui dat aprioric-ezoteric ci al unuia nativ, inconștient, stipulînd totodată existența unui principiu distanțial* ce dirijează nașterea și evoluția **m.** Observarea melodiilor primitive (prepentatonice și pentatonice) a pus cel mai direct în evidență preponderența unor intervale, rolul lor generativ (Breazul), mecanismul asocierii lor, mecanism ce se menține, în general, și în **m.** mai dezvoltate: „Treptele alăturate ale unei scări sînt îndepărtate unele de celelalte fie prin mărimea saltului, fie prin aceea a pasului. Terțele dobîndesc astfel un loc central: ele apar fie ca pași mari fie ca salturi mici" (Wiora). Gestaltismul a atras atenția asupra unității elementului melodic, element ce se percepe întotdeauna global, indiferent de contextul arm. sau polif. căruia i se integrează. Derivată din teoria funcționalistă riemanniană, dar opunîndu-i-se în aceeași măsură, ca și din psihologismul școlii berlineze, energetismul* (Mersmann, Kurth) acordă **m.** o accentuată autonomie, chiar și în contextul armoniei romantice „în criză" sau a polif.-armonice bachiene, considerîndu-o ca purtătoarea unei energii proprii („evoluția melodică este un joc al tensiunilor", Kurth) sau ca expresie pură a mișcării („melodia este mișcare", Kurth) în raport cu caracterul mai mult static al elementelor armonice. Muzicologia fr., prelungind ramismul dar resimțindu-se și ea de aceeași influență a teoriei funcționale, imaginează la rîndu-i o altă explicație a dinamismului interior a **m.** prin legea atractivității (Chailley, Costère), lege ce acționează preponderent orizontal (sunetele „slabe" și instabile sînt atrase de treptele mai „tari", stabile), începînd chiar cu melodiile bi-, tri-, tetra-, și penta-tonice (-cordice). V. *metabolă; pien.* ■ Din punct de vedere didactic, **m.** „era privită drept un element fie prea spontan fie prea particular pentru a putea fi sistematizat" (L. Comes), ceea ce a condus abia în anii din urmă la studierea **m.** în afara tratatelor de arm. sau c. punct, fără neglijarea, firește, a raporturilor ei cu aceste discipline.

Bibliogr.: Lach, R., *Zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, Leipzig, 1913; Bence Szabolcsi, *Geschichte der Melodie*, ²1950; Chailley, J., *Essaie sur les structures mélodiques*, în: *Revue de musicologie*, Décembre 1959; Comes, L., *Melodica palestriniană*, Buc., 1971, trad. it. *La melodia palestriniana e il canto gregoriano*, Veneția, 1975; Georgescu, C. D., *Cu privire la definirea sistemelor melodice*, în: *Rev. folc.*, tom 26, nr. 2/1981. (G. F.)

melodramă. Născută în cadrul genului teatral cu același nume, noțiunea de **m.** mai desemnează, după unii autori, însuși principiul declamației* însoțite de și subliniate prin muzică, definitoriu pentru genul susmențional. Acest tip de „conlucrare a cuvîntului vorbit cu muzica" (R. Stephan) datînd de la sfîrșitul sec. 18 se extinde cu timpul, ajungînd să fie asimilat în teatrul muzical sau implicat în muzicile de scenă (momente de **m.** apar în *Freischütz* de Weber sau în muzica de scenă a lui Beethoven pentru *Egmont*). Producțiile realizate integral în această manieră (începînd cu sfîrșitul sec. 19) nu au supraviețuit epocii lor, **m.** socotită pe drept cuvînt un hibrid din punct de vedere estetic— nereușind astfel să se impună ca gen artistic, cel puțin creatorilor de muzică. Un reviriment al **m.** se produce totuși în sec. 20, cînd ea se dovedește aptă a oferi sugestii de re-

vitalizare a raportului dintre vorbire și muzică; cultivată într-o accepțiune mai mult sau mai puțin originară în unele dintre creațiile dramatice ale lui Humperdinck, Stravinski, Milhaud, **m.** pare să fie în bună parte, în cazul lui Schönberg, inspiratoarea declamației de tip *Sprechgesang**, (piesa schönbergiană *Pierrot lunaire*, care consacră acest tip de declamație, este, în opinia lui R. Stephan, „un ciclu de melodrame"). De altfel, în lexicografia germ. noțiunea de **m.** este cuprinsă nu o dată în sfera aceleia de *Sprechgesang** (Seeger, Thiel). (Cl. L. F.)

melograf 1. Dispozitiv inventat în sec. 18, pentru a fi adaptat la un instrument cu claviatură*, cu scopul de a reproduce pe un rulou de hîrtie rotativ, cu anumite semne, ceea ce se improvizează la acel instrument. Sin.: *pianograf; eidomusicon.* Se pare că nu a dat rezultate satisfăcătoare. **2.** Termen întrebuințat în antic. gr. pentru a desemna pe cel ce scrie muzică. V. *melurg.*

meloman, auditor sau spectator cu deosebit interes pentru muzică. V. *amator* (I. R.)

melopee (< gr. *melopoeia),* termen folosit în muzica greacă* veche pentru a desemna arta îmbinării regulilor de compoziție pentru realizarea unei melodii*. În muzica contemporană, lucrările cu acest titlu sînt lucrări în general instr. (destinate unui instr. solist monodic*). (I. S.)

melos (cuv. gr. μέλος) v. **melodie.**

melurg (< μελουργός „făcător de melodii") (BIZ.), autori ai melodiilor imnelor **(1)**, spre deosebire de imnografi*, autorii de texte. V. *melod.*

membranofone, instrumente v. **instrumente.**

menestrel (diminutivul lat. *minister* „servitor"), denumire aplicată, de prin sec. 13—14, jongleurilor* angajați pe lîngă curțile senioriale. E vorba de acea categorie de jongleuri mai rafinați, care cultivau același repertoriu ca trubadurii* și traverii*. Sub numele de *ménе(s)triers* (în Germania *Stadtpfeifer),* **m.** se organizează în bresle dintre care cea mai vestită a fost cea de la Paris (1321). Această *ménestrandise* exercita un control riguros asupra tuturor muzicienilor (instrumentiști) din Franța, încercînd să-și mențină monopolul anacronic pînă la mijlocul sec. 18. Conflictele cu muzicienii „independenți" (Lully ș.a.) s-au ținut lanț timp de multe generații, încheindu-se abia în 1750, cînd o decizie a Parlamentului, a limitat drepturile corporației. Aceasta a mai supraviețuit totuși pînă în 1773, fiind desființată de Ludovic al XV-lea. (A. M.)

meno (cuv. it. „mai puțin"), cuvînt ce indică diminuarea efectului unei indicații (de ex.: **m.** *mosso**, „mai puțin mișcat, mai rar").

mensura (cuv. lat. „măsură"; germ. *Mensur)* **1. diapazon (2). 2.** Determinare a valorilor* în *musica mensurata** (uneori printr-un semn fracționar ce-l precede pe acela de mai tîrziu de desemnare a măsurii*). În linii mari se disting: **m.** ternară* **(m.** *perfecta;* fr. *perfection)* — conform tradiției pitagoreice și ideii medievale a Trinității, numărul 3 reprezenta perfecțiunea — și **m.** binară* **(m.** *imperfecta).* **M.** valorii *longa** se numea *modus* (v. **mod III),** aceea a valorii *brevis* (v. *breve* **(2))** se numea *tempus* și aceea a valorii semibrevis *prolatio* **(2).** (G. F.)

menuet. Potrivit etimologiei curente, **m.** ar fi derivat de la fr. *menu* „mărunt" *(pas menus,* pași mărunți); după M. Brenet, derivă din fr. *mener,* „a purta"; **m.** a fost, la origine, un dans* pop., socotit o varietate de *branle* à mener* (sec. 16), probabil din provincia Poitou. Devine dans de curte în timpul lui Ludovic al XIV-lea, datorită lui Lully (1653); se răspîndește cu repeziciune și voga sa va domina mult timp celelalte dansuri de curte. Inițial un dans solistic, apoi dansat de cupluri dispuse în șir, caracteristica principală a **m.,** ca dans rafinat, o constituie grația și eleganța cu care se execută pașii mărunți și figurile galante. ■ Din punct de vedere muzical, **m.** constă din două secțiuni de cîte 4 sau 8 măsuri*, în măsura de 3/4, fiecare secțiune repetîndu-se. În muzica preclasică și clasică, această structură era considerată ca fiind perfect adaptată naturii noastre; în sec. 18 constituia baza predării compoziției **(2).** În muzica de teatru (operă*, opera-balet — Lully, Rameau, Haendel), **m.** avea un tempo **(2)** lent și un caracter grav. A pătruns apoi și în suita* instr. de dansuri (Couperin, Kuhnau, J.S. Bach, Purcell, Haendel), unde apare și dublat (un **m.** în major*, celălalt în minor*), dispunere ce devine mai tîrziu **m.** + trio **(3).** Prin intermediul uverturii napolitane în trei părți (Scarlatti), **m.** pătrunde apoi în simfonie*, unde Stamitz îi conferă de la început locul celei de a treia părți. La Haydn, **m.** capătă o stilizare specific simf. trecînd și în sonatele* de formă clasică, în care i se dă un tempo din ce în ce mai rapid; aceasta, plus elementele de grotesc care se infiltrează în muzica **m.** odată cu Haydn, generează transformarea **m.** în scherzo*-ul beethovenian (Beethoven indică însă, prin *tempo di minuetto,* și un tempo mai lent). În simf. mozartiene, apare atît schema cvadripartită, cu **m.,** cît și cea tripartită, fără **m.** Forma clasică a **m.** este ternară: *A* (expoziție; tema*, cu repetiție, scurtă dezvoltare*, revenirea temei, cu repetiție), *B* (cu aceeași schemă ca a expoziției), *A* (reexpoziția primei părți, fără repetiții, cu o coda* facultativă). În unele lucrări mai ample apare un al doilea trio **(m.** trio I — **m.** — trio II — **m.).**

mers treptat, unul din cele trei tipuri fundamentale posibile în evoluțiile melodice (alături de nota repetată și salt*). Acest tip de mers presupune mișcarea melodică pe trepte* alăturate aflate la distanță de ton* sau semiton*. De obicei, va fi utilizat în pasaje muzicale cantabile, fiind mai de grabă predestinat să exprime

momente muzicale relaxante, generoase, calme deși, mai ales cînd sînt implicate elemente cromatice*, poate exprima o tensiune de așteptare sau o acumulare de tensiune muzicală. În armonie **(III, 2)**, **m.** este propriu în primul rînd notelor străine de acord*. (D. B.)

mese (cuv. gr.) v. **conjunct ; greacă, muzică ; systema teleion.**

mesoniktion (cuv. gr. μεσωνύκτιον „de la miezul nopții") (BIZ.), una din cele șapte laude (slujbe) bisericești și cîntările sale care se săvîrșește în mînăstiri la miezul nopții, iar în unele biserici dimineața, înainte de utrenie*. Echiv. rom.: *miezonoptică;* sl. *polunoșniță*. (N. M.)

mesto (cuv. it. „mîhnit, trist"), indicație de expresie care cere imprimarea unei nuanțe de tristețe piesei sau fragmentului muzical ce poartă această mențiune.

metabasis, (cuv. gr.), în arta componistică a sec. 18, o figură **(2)** muzicală al cărei sens este stabilit prin analogie cu acel din retorică (schimbarea subiectului, a temei, a discursului), însemnînd depășirea reciprocă a două sau mai multe voci **(2)**. Echiv. lat. *transgressio*.

metabolă (< gr. μεταβολή „schimbare"), (în muzica elină) modificare (accidentală) a modului **(I, 1)** sau a genului **(II)**. În teoria modernă, o trecere dintr-un mod **(I)** într-altul, cu păstrarea — spre deosebire de modulație* — a tonului de bază. Sin.: *mutație* **(1). M.** *pentatonică**, expresie introdusă de Brăiloiu (ca sin. al termenului *Systemwechsel* folosit de Riemann) spre a denumi fenomenul schimbării de sistem **(II, 4)** ce are loc uneori în melodiile pentatonice cu pieni*, ca urmare a transpunerii picnonului* pe alte trepte decît cele ale sistemului pentatonic inițial. Formarea unui nou picnon — și deci atingerea unui nou sistem pentatonic — se datorește impunerii în melodie a anumitor pieni: intervenția stăruitoare a acestora pe timpii tari duce la transformarea lor din „sunete de umplere" (Brăiloiu) ale vechiului sistem pentatonic în sunete constitutive ale unuia nou (procesul implicînd, firește, estomparea unora din sunetele constitutive ale vechiului sistem). În raport cu un sistem pentatonic dat, totalul transpunerilor* posibile ale picnonului și deci totalul **m.** (pentatonice) posibile este de patru (așa de pildă, „unei melodii care evadează din sistemul de *sol* sistemul pentatonic-etalon propus de Brăiloiu: *sol—la—si—re—mi—sol* i se deschid patru căi: către sistemele de *la, re, do* și *fa*" — Brăiloiu).

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Une problème de tonalité. La métabole pentatonique*, în: *Mélanges d'histoire et d'esthétique, offerts à Paul-Marie-Masson*, vol. I, Paris, 1955; J. Chailley, *Essaie sur les structures mélodiques*, în: *Revue de musicologie*, Décembre 1959. (Cl. L. F.)

metamorfoză, transformarea materialului tematic (v. temă), atît prin tehnica variației **(1)**, cît și prin alte procedee mai libere. Ex.: *Enigma Variation* de Elgar (unde materialul tematic este transfigurat în așa măsură, încît rămîne doar sugestia atmosferei muzicale a acestuia); Hindemith, *Sinfonische Metamorphosen über Themen von C. M. Weber* (1943); *Metamorphosen „studiu pentru 23 instr. de coarde"*. de R. Strauss (1944—1945).

meterhanea (mehterhanea), formație instrumentală alcătuită din *Mecter Hané*, adică instrumente ale muzicii militare turcești. „Era muzica pe care Domnul o avea ca o prerogativă specială primită de la Sultan" (G. Breazul, *Patrium Carmen*). Se mai numea și *„tabulhana sau tobulchana"* (D. Cantemir — „Istoria Imperiului Otoman"). Conducătorul formației, numit *mehlerbaș*, antrena un grup de muzicanți care cîntau din „Trombe, Tamburi, Timpani, Pifferi (fluerași) ed altri". (del Chiaro). Sonoritatea era puternică și stridentă, datorită mai ales tobelor* de metal. Prezența lor era obligatorie în ceremonialul curților domnești din țările române. V. *ieniceri, muzică de*. (L. B.)

metrică (fr. *métrique*, it. *metrica*, germ. *Metrik*) **1.** În sens strict, capitol al teoriei* muzicale care studiază metrul*; în sens larg, ramură a științei ritmului* care se ocupă cu organizarea duratei* sunetelor*, în metrii, frazele* și perioadele* discursului muzical, vizînd îndeosebi măsurarea timpului **(II—III)** în care discursul se desfășoară. Componentele **m.** sînt *timpul* **(I, 2)** (ca element principal, accentuat sau neaccentuat), *metrul* (ca succesiune periodică de mai mulți timpi accentuați și neaccentuați) și *măsura**. Unele din aceste componente se pot interpătrunde sau combina, fiind studiate ca atare (ex.: sincopa* și contratimpul* sînt elemente metro-ritmice). **2.** Ramură a artei poetice care se ocupă cu studiul structurii versurilor și al unităților prozodice. Cuprinde totalitatea regulilor care privesc măsura versului și sistemul de construire a versului. V. *prozodie* **(2)**. ■ În antic. greco-romană, cînd muzica și poezia erau arte îngemănate (v. sincretism), **m.** muzicală se baza în totul pe **m.** poetică, rezultată din organizarea cantitativă a duratelor temporale ale silabelor. Durata era de două feluri: *lungă (syllaba longa)* și *scurtă (syllaba brevis)*. Silabele erau caracterizate calitativ de repetarea periodică a unui accent **(III, 9)** melodic, adică de o intensificare conferită silabelor și sunetelor muzicale pentru a dobîndi, față de altele ale discursului poetic-muzical, un relief ritmic sau expresiv special.

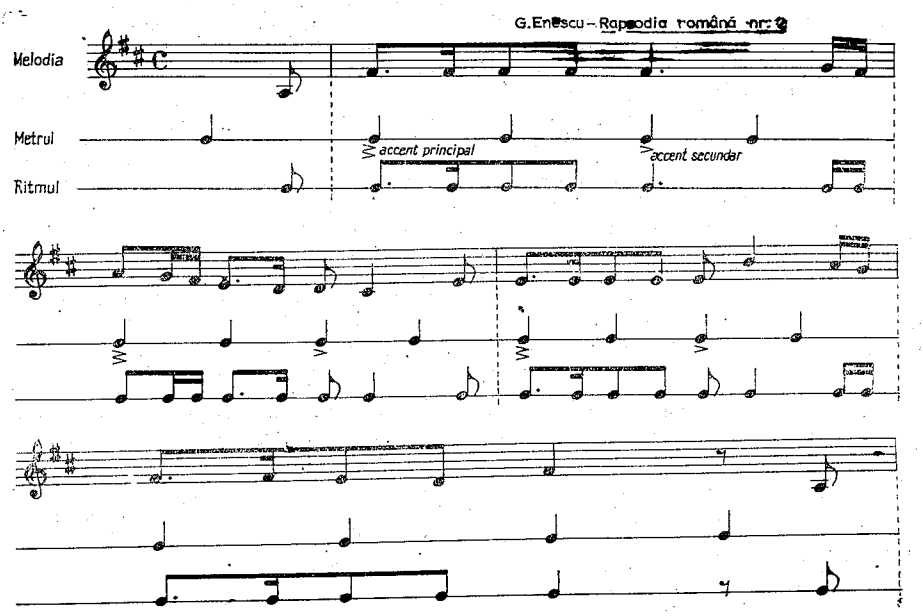
Bibliogr.: Riemann, H., *System der musikalischen Rhytmik und Metrik*, Leipzig, 1884; Wiehmayer, Th., *Musikalischen Rhytmik und Metrik*, Magdeburg, 1917; Dragomirescu, M. și Adamescu, Gh., *Poetica*, București, 1900—1901, Giuleanu V., și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, 2 vol., București, 1962. (D. U.)

metroa, (în muzica grecilor antici) cîntec în cinstea zeiței Cibele. **M.** este originară din

Frigia unde cultul zeiței era foarte răspîndit. Se cînta în modul **(I, 1)** frigic. (A. M.)

metronom, aparat ce indică cu exactitate tempoul **(2)** unei piese muzicale. Un mecanism de ceasornic cu arc permite mișcarea ritmică a unui braț metalic pe care se află un cursor (o mică greutate mobilă). Scala gradată fixată pe cutia aparatului indică numărul oscilațiilor brațului metalic cu mișcare de pendul. (Ex.: în cazul în care partitura* indică ♩ = 120, se fixează pe brațul metalic mica greutate la nivelul diviziunii respective de pe scală. Fiecare bătaie a aparatului va indica pătrimea*). Aparatul a fost perfecționat de constructorul de instr. muzicale J. N. Mälzel, în anul 1816. De aici și inițialele M. M. *(Metronom* Mälzel) prezente în indicația de tempo de la începutul unei piese muzicale (sau al unei părți dintr-o lucrare mai amplă). În cadrul unei lucrări pot fi întîlnite schimbări metronomice care dau muzicii respective mai multă varietate. Indicația metronomică e mai mult orientativă. Dirijorii își pot lua libertatea de a modifica indicațiile metronomice în funcție de propria lor concepție interpretativă. Există și **m.** în forma de ceasornic, utilizat de dirijori (cu bătăi între 40—200). (I. R.)

metru (< lat. *metrum* „măsura versului, picior, vers" de la gr. μέτρον, *metron* „măsură") **1.** În muzică, succesiune sau alternare periodică de timpi **(I, 2)** accentuați și neaccentuați, unde duratele* sînt identice, iar accentele **(III, 1)** de intensitate egală apar la intervale de timp egale (v. fig.). Un **m.** se deosebește de altul prin structura măsurii*, care, cuprinsă între două accente tari, se repetă mereu. Alternarea accentelor este de trei feluri: alternare *binară**, din doi în doi timpi, creînd **m.** *binar;* alternare ternară*, din trei în trei timpi, creînd **m.** *ternar;* alternare mixtă, o combinație de **m.** binar și ternar, creînd **m.** *mixt* sau *eterogen.* În măsurile simple, **m.** (binar sau ternar) coincide cu măsura. În măsurile compuse, una singură din acestea poate cuprinde mai mulți **m.**, binari sau ternari, iar uneori binari + ternari. Accentele timpilor tari ai unui **m.** poartă numele de *accente metrice* și apar la intervale de timp egale (din 2 în 2 timpi, din 3 în 3 sau din 4 în 4). Timpul accentuat se mai numește *thesis** (gr. „coborîre") iar cel neaccentuat *arsis** (gr. „urcare"); în antic. acești doi termeni aveau în accentuare semnificații inverse. Din punctul de vedere al accentului metric, măsura de doi timpi cuprinde o thesis și o arsis; cea de trei timpi o thesis și două arsis, pe cînd cea de patru timpi, succesiv, o thesis principală, o arsis, o thesis secundară și iarăși o arsis. **2. M.** constituie etalonul ritmului*, un mijloc de a-l măsura. În cursul executării unei lucrări muzicale, timpii **m.** pot fi măsurați în gînd sau cu vocea. Ei pot fi marcați prin mișcări adecvate ale capului, mîinii, piciorului sau corpului, ceea ce face să se înțeleagă și să



Metru

se reține mai bine ritmul lucrării executate. **3.** În arta poetică, **m.** (numit aici și *picior* **(1)**) este un grup de două sau trei silabe, care formează celula de bază a unui vers. Un **m.** are o silabă accentuată și una sau două neaccentuate. După numărul silabelor și poziția accentelor se deosebesc diferitele tipuri de **m.** poetici, cu denumirile lor [ex.: *iambul** este bisilabic, cu prima silabă neaccentuată (însemnată grafic cu ∪) și în muzică echivalează cu o valoare de durată urmată de alta dublă; *dactilul** este trisilabic, cu prima silabă accentuată (însemnată cu —) și în muzică echivalează cu o valoare de durată urmată de două, fiecare de valoare pe jumătate]. ■ În antic. greco-romană exista un unic sistem de **m.** pentru a măsura poezia, muzica și dansul, arte îngemănate, primele două fiind ca și inseparate (v. sincretism). Silabele se deosebeau după cantitatea duratei lor, iar nu după intensitatea accentelor. O silabă putea fi lungă (lat. *longa)*, notată cu semnul grafic —) sau scurtă (lat. *brevis)*, notată cu ∪). Luînd ca unitate elementele din măsura muzicală actuală, silaba scurtă echivala cu un timp, cea lungă cu doi timpi, iar piciorul cu **m.** De pe la începutul ev. med., intensitatea accentului a prelevat asupra cantității duratei, ajungîndu-se ca, la sfîrșitul sec. 12, **m.** muzical să capete caracteristicile stabilite în sistemul mensuralismului (v. musica mensurata), adică al sistemului de notație **(III)** născut odată cu muzica polif., în care raporturile de valoare dintre note trebuiau să fie precis determinate, condiție *sine qua non* a execuției acestei muzici. În fine, din sec. 16 înainte, **m.** muzical a fost reglat de diviziunea în măsuri. Semnele — și ∪ sînt utilizate și astăzi în teoria artei poetice și a metricii **(1)** muzicale, însă ele marchează intensitatea accentelor, iar nu cantitatea duratei, ca în antic.

Bibliogr.: Riemann, H., *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, ²1903; Wiehmayer, Th., *Musikalischen Rhytmik und Metrik*, Magdeburg, 1917; Dragomirescu, M. și Adamescu, Gh., *Poetica*, București, 1900–1901, Giuleanu V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, 2 vol., București, 1962. (D.U.)

mezza voce (loc. it. /medtsa voce/ „cu jumătate de voce"), indicație de interpretare, în partiturile* vocale, prin care se cere cîntarea cu forță redusă, aproape de *piano**. La vocile bărbătești, indică și cîntarea în *falset**. ■ La instr. de coarde, **m.** indică o execuție cu un sunet de intensitate scăzută, apropiat de cel obținut prin utilizarea surdinei*.

mezzo (cuv. it. /metso/ „jumătate, mijlociu"), cuvînt care intră în componența mai multor indicații sau termeni muzicali (ex.: *mezzoforte**; *mezzosoprană**; *mezza voce**).

mezzoforte (cuv. it. /medțoforte/ „jumătate tare"), indicație de nuanță ce desemnează o intensitate moderată a sunetului, între *piano** și *forte**. Abrev. *mf*.

mezzo-sopran(i)(ă) (echiv. fr. *bas-dessus)* **1.** Voce **(1)** feminină între soprano **(1)** și contralto*. Registrul ei (*sol-do*$_3$ c.) îmbină amplitudinea și adîncimea contralto-ului cu întindere mare și penetrața s. O deosebește de s. mai ales timbrul mai întunecat și registrul **(1, 1)** de piept mai dezvoltat, iar de c.a. întinderea mare în acut. În practica de operă*, se întretaie cu s. dram. sau cu c.a. Rol tipic este Carmen. Țesătura de mare efect o face potrivită pentru ample desfășurări dram. (Amneris, Venus, Ortrud). **M.** române notabile: Elena Theodorini, Maria Snejina, Zenaida Pally, Elena Cernei etc. În operele românești roluri de **m.** sînt: Jocasta în *Oedip* de Enescu, Marica Domna din *Ion Vodă cel Cumplit* de Gh. Dumitrescu, Doamna Chiajna din opera cu același nume de N. Buicliu. **2.** *Cheie de* **m.**, denumire a cheii* de *do** de pe linia a doua a portativului*. (E. Z.)

m.g. v. **abreviații; m (2)**

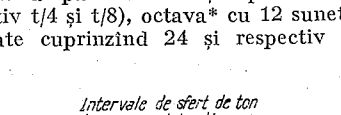
mi, în solmizația* medievală este cea de a treia silabă a hexacordului* în sensul lui **e***, *a** sau *h**; în limbile romanice, corespunde lui *e* din limbile germanice și este treapta* a treia a gamei* ce începe cu *do**. În teoria medievală, expresia mnemotehnică *Mi contra Fa, „diabolus in musica"*, atrage atenția asupra ambiguității treptei *fa bemol — mi becar*, care, în relație cu *mi* sau *fa* ale altui tetracord* ar duce la „concordanțe false" (Tinctoris). După J. de Muris, disonanța* poate fi evitată în *musica ficta** prin alterațiile bemol* sau becar*. ■ În pedagogia muzicală barocă, *„Mi contra Fa"* desemnează o *relatio non harmonica* (v. *falsă relație)*. V. *triton*.

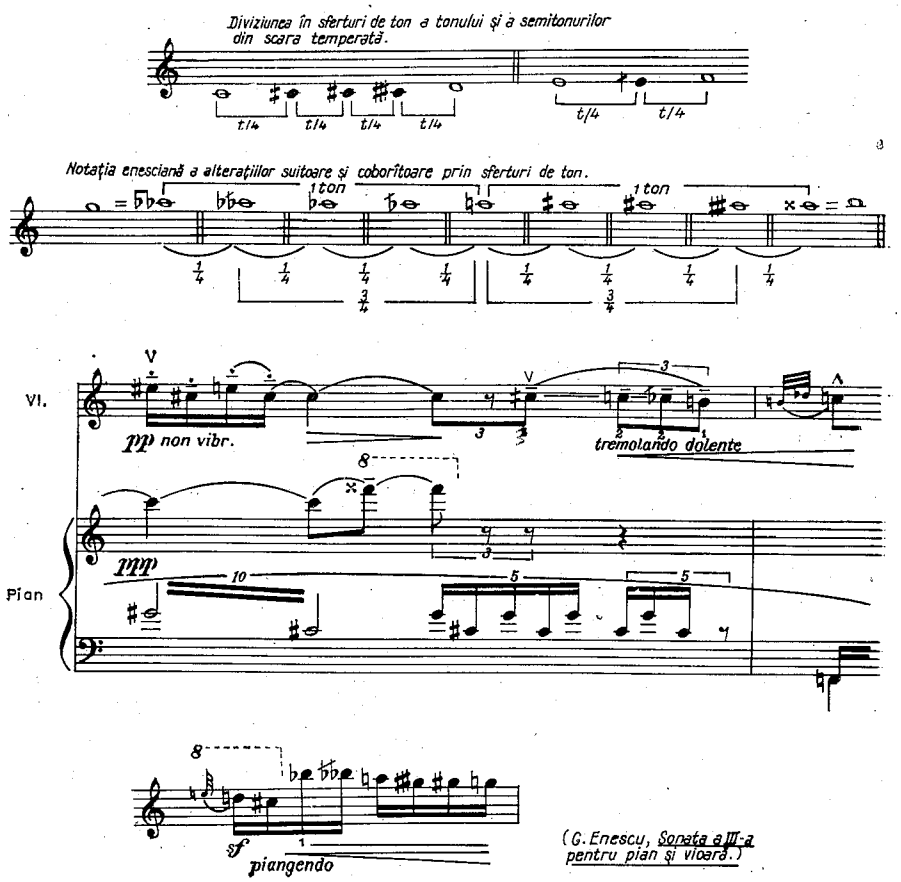
m.i., abrev. de la *muta in**.

microfon (< fr. *microphone)* (FIZ.), dispozitiv pentru transformarea energiei undelor* sonore în energie electrică, aceasta putînd fi transformată din nou în sunet*, după ce a fost transmisă prin fir sau prin radio. Există mai multe feluri de **m.** (cu contact, cu capacitate, electrodinamice, cu cristal piezoelectric etc.). Se folosesc în radioteleviziune și în telecomunicații.

Bibliogr.: *Lexiconul tehnic român*, București, ²1962. (D. U.)

microinterval, orice interval* mai mic decît semitonul*. Se deosebesc (v. tab.): **1. m.** provenite din sisteme egal temperate* și **m.** provenite din sisteme netemperate. Din prima categorie fac parte sfertul și optimea de ton* (respectiv t/4 și t/8), octava* cu 12 sunete egal temperate cuprinzînd 24 și respectiv 48 de





Microinterval

asemenea **m.** Există apoi treimea, șesimea și noimea de ton (t/3, t/6 și t/9), aceeași octavă conținînd respectiv 18, 36 și 54 **m.** de acest fel. Noimea de ton de aici este evident ceva mai mică decît noimea de ton din sistemul egal temperat Mercator-Holder, care cuprinde 53 de sunete* în octavă (come*). Din cea de-a doua categorie de **m.** fac parte intervalele din tabelă. Nu se poate vorbi de t/3, t/4 etc. în sistemele netemperate, deoarece în acestea tonul și semitonul au mai multe valori și, în plus, nici un interval nu poate fi în principiu divizat în părți egale (v. *semiton; ton.* 2. O categorie aparte de **m.** o formează acelea anume create pentru compararea și măsurarea intervalelor utilizate în muzică (v. *cent* sau *centisunet* și *savart*). ■ Dintre **m.**, t/4 a fost utilizat în practica și în teoria muzicii antice grecești, făcînd parte din tetracordul* enarmonic* (v. fig.). Unele **m.** sînt elemente constitutive, organice în teoria modurilor* orient. În muzica arabo-persană octava este divizată în 17 **m.** (de c. t/3), iar în cea indiană în 22 de *sruti* (**m.** = c. t/4). Sfertul de ton este utilizat în muzica popa unor popoare din sud-estul Europei, precum și în muzica psaltică (v. *bizantină muzică*). Bartók și Enescu l-au folosit în creația cultă, ultimul în opera *Oedip* și în *Sonata pentru pian și vioară nr.* 3 *„în caracter popular românesc"*. La Praga, Alois Hába a fondat în 1923 un conservator pentru muzica prin t/4, a făcut să se construiască instr. muzicale pentru **m.** (un pian și o orgă prin t/4, clar., tr., chitare) și a compus muzică (simf., teatrală, vocală și de cam.) în t/4 și t/6. Doctrina sa, vizînd la o reformă radicală a sistemului temperat prin folosirea unei tehnici componistice bazate pe **m.**, este expusă într-un tratat din 1927. D. Cuclin a elaborat o teorie proprie a sistemului t/4 și a preconizat construcția unei *orgi comatice*, cu diviziunea octavei în 53 de come. ■ Alunecările expresive (ascendente

sau descendente) de la o treaptă la alta a scării muzicale, alunecări de intonație subsemitonală cuprinse în melodiile create de unele popoare răsăritene, nu pot fi considerate ca intercalări de **m.** Ele au un simplu caracter ornamental, fără stabilitate. Nu pot constitui puncte de plecare și nici de oprire și nu pot primi funcțiuni tonale, modale sau acordice. Ca atare, ele nu fac parte din vreun sistem de **m.** funcționale, cum ar putea fi cazul sferturilor de ton teoretizate de A. Hába și D. Cuclin.

Bibliogr.: Riemann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, 1889; Hába, A., *Noi reguli armonice ale sistemului diatonic și cromatic prin sferturi, treimi, șesimi și douăsprezecimi de ton*, Praga, 1927; Cuclin, D., *Le rôle du chant grégorien dans le passé jusqu'à nos jours et du chant byzantin dans l'avenir* (comunicare prezentată la cel de-al 5-lea Congres de bizantinologie ținut la Roma); Haba, A., *Probleme actuale ale creației și unele referiri la muzica românească*, în *Muzica*, nr. 1, 1957; Cuclin, D., *Introducere în sistemul „sfert de ton"*, ib., nr. 2, febr. 1957; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., vol. I, 1962; *Enciclopedia Garzanti della musica*, Milano, 1974. (D. U.)

textul tuturor cîntărilor de la vecernia* și utrenia* fiecărei zile. Există 12 **m.** (pentru fiecare lună un volum separat). Cu text muzical, volumele se numesc la greci minologhioane, iar la noi, idiomelare, stihirare*, doxastare (v. doxastarion). (N. M.)

miniatură, lucrare muzicală de dimensiuni mici sau foarte mici. (Ex. în literatura preclasică de clavecin, în cea vocală și instrumentală clasică și romantică). (I. R.)

minima (cuv. lat. „cea mai mică"), în notația **(III)** mensurală (v. și *musica mensurata)*, nota cu valoare mică (de două ori mai scurtă decît *semibrevis**. În notația cvadrată (după *maxima**, *longa**, *brevis* (v. *breve* **(2)**), *semibrevis**) este prima notă rombică ce primește (datorită, se pare, lui Ph. de Vitry), o codiță (lat. *cauda*). (G. F.)

Minnesang (cuv. germ. *Minne* „iubire idealizată" + *[Ge]sang* „cîntec"), genul predilect al *Minnesängerilor**. Cîntă iubirea mai mult

Principalele microintervale și mărimea lor

În sistemul egal temperat cu 12 sunete în octavă		În sistemele netemperate		Microintervale utilizate ca unități de măsură
Denumirea microintervalului	Mărimea în cenți	Denumirea microintervalului	Mărimea în cenți	Denumirea, definiția și mărimea comparativă
1/4 de ton	50			cent* — a 1200-a parte din octavă
1/8 de ton	25	schismă (minimă)	1,94	
1/3 de ton	66,6	comele*	19,5—43	savart* — a 301-a parte din octavă
1/6 de ton	33,3			
1/9 de ton	22,2	coma trisintonică	64,56	1 cent = c. 1/4 savart
1/12 de ton	16,6			1 savart = c. 4 cenți

Notă—Cel mai mic interval perceput de ureche ca atare valorează c. 5 cenți=c. 1,25 savarți

microsillon (cuv. fr. /microsiljõ / „șanț mărunt"), v. **disc.**

micșorare, diminuarea unui interval* cu un semiton* cromatic: **M.** apare de obicei ca

Micșorare

efect al cromatizării*. Cvinta* micșorată este singurul interval micșorat natural care poate exista și în modurile diatonice*. V. *triton*. (A. M.)

miezonoptică v. **mesoniktion.**

Mignon v. **mecanice, instrumente.**

mijlocaș (BIZ.) v. **eh.**

minei (gr. μηναῖος „lunar, care urmează cursul lunii"). (BIZ.), carte liturgică ce conține

sau mai puțin idealizată *(hohe Minne* și *niedere Minne)*. Sursele **M.** se consideră a fi: arta *trubadurilor** fr., poezia cavalerească germ., lirica pop., cîntecele preoților *vaganți* (v. *vagans)*. Forma predominantă era A A B. *(Barform* — v. formă bar). (A. M.)

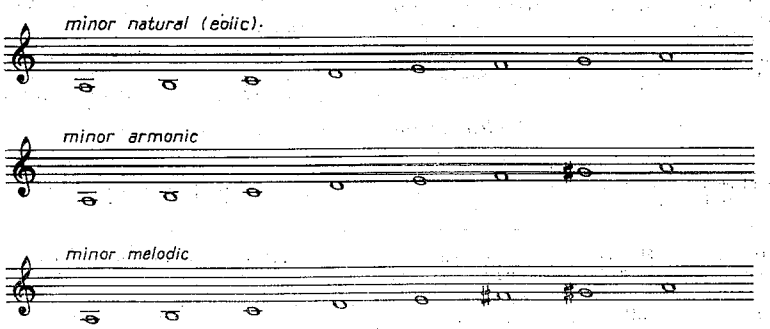
Minnesänger (< germ. *Minne* „dragoste curtenitoare, idealizată" + *Sänger* „cîntăreț"), reprezentant, în Germania, al artei muzical-poetice care a apărut în S Franței pe la 1100 și care, pe la jumătatea sec. 12 s-a răspîndit în întreaga Europă de V. Inițial, **M.** au urmat îndeaproape modelul trubadurilor* dar melodiile din această perioadă s-au pierdut. Repertoriul mai tardiv pe care-l cunoaștem are, dimpotrivă, un pronunțat caracter național, în ciuda influențelor fr. care continuă să existe. Melodica germ. este mai abruptă (salturi* frecvente și mari, repetarea insistentă a cîte unui sunet) ceea ce nu exclude, ocazional,

dezvoltarea unui lirism de mare căldură, intensificat uneori prin modulații* surprinzătoare. Nota dominantă rămîne însă farmecul frust — viguros și suculent. Elementul cel mai interesant îl constituie totuși procedeele de compoziție: mici celule* reluate în contexte melodice diferite, transpuse, variate, lărgite sau restrînse creînd între fraze* relații extrem de subtile și complexe. Simțim, în mult mai mare măsură decît la truveri* sau trubaduri, germenele unei *conștiințe a tematismului*, deocamdată în față, dar care explică întreaga dezvoltare a muzicii germ. de mai tîrziu. (A. M.)

minor, atribut al unor formațiuni muzicale tipizate, în succesiune (melodice) sau în simultaneitate (armonice), formațiuni concepute la nivel de schemă și nu obligatoriu la nivel sintactic; sensul **m.** derivă structural — și numai relativ — din dispunerea unor intervale* și — în chip absolut — din antinomia față de major*; **m.** este, de aceea, o stare, un caracter, un gen **(II)**, chiar un mod*; în sensul său logic și istoric restrîns (tonalitatea **(1)** comportă numai două moduri: cel major și cel **m.**). Destinul noțiunii de **m.** este indisolubil legat de acela al noțiunii de major. Totuși cîteva particularități ale **m.** primesc definirea sa în teoria muzicii occid. Astfel, se acceptă existența a trei forme de game **m.** care, toate, au la bază (peste finală*) o terță* mică (minoră): (ex.) **M.** *natural* este adevăratul mod eolic introdus în sistemul modurilor de către Glareanus; **m.** *armonic* este modul care, după modelul majorului, a transformat subtonul* (treapta* a VII-a naturală) într-o sensibilă*; **m.** *melodic*, este un **m.** armonic în care, pentru evitarea intervalului de secundă* mărită*, a fost urcată și treapta a VI-a; în coborîre, **m.** melodic folosește scara **m.** natural. Deși principial teoria armoniei **(III, 2)** consideră, prin analogie și prin opoziție cu majorul, că în **m.** cele trei principale funcții* (T, D, Sd) sînt minore, totuși, pentru întărirea caracterului dominantic al cadenței **(1)** autentice, D este majorizată (ceea ce corespunde de altfel structurii **m.** armonic). Tot prin analogie cu majorul, mai ales în stilul armonic al barocului*, acordul* final al unei evoluții în **m.** era înlocuit prin acordul majorizat, cu terță mare, al tonicii*. (G. F.)

minore (cuv. it. „minor") v. **maggiore.**

mirliton, denumirea generică a unor pseudoinstrumente* folosite ca membrane (frunză*, fir de iarbă, solz de pește*, hîrtie etc.) cu scopul de a imprima fluieratului, zumzetului sau cîntatului un caracter instr. și o intensitate mărită. Aceste obiecte sînt folosite prin presarea pe buze sau prinse între dinți și buze. Negrii din America de Nord numesc *kazoo* sau „pieptene vocal" o foiță de hîrtie întinsă peste dinții unui pieptene, ce vibrează concomitent cu emisia vocală. Este întrebuințat în jazz*. (W. D.)



Minor

misă (< lat. *missa;* fr. *messe;* germ. *Messe;* engl. *Mass;* it. *messa;* sp. *misa)* (din lat. *missio* sau *dimissio* „trimitere, încheiere": expresia *„Ite missa est"*, rostită de preot la sfîrșitul slujbei echivala inițial cu invitația adresată celor de altă credință de a părăsi biserica) **1.** Secțiunea principală a ceremonialului liturgic creștin. După doctrina religioasă pe care o deservește, după lb. oficială de cult și modul de organizare a serviciului divin se disting: a) **m.** cat. (oficiată în lb. lat. — azi în lb. națională) în bis. cat. din V Europei). b) **m.** glagolitică și biz. (oficiate în lb. slav. și în lb. naționale în biser. ort. din N-E și respectiv S-E Europei și cunoscută sub denumirea de liturghie*) și c) **m.** coptă sau coptică (a egiptenilor creștinați, slujită în lb. coptă). **M.** cat. se compune din aprox. 15 episoade — recitate sau cîntate (solistic sau în grup) — orînduite în trei momente: introductiv, central și final. În forma ei primitivă, **m.** nu avea structura de azi, unele părți adăugîndu-se pe parcurs. Textele pentru **m.**, consideră exegeții, sînt antedatate anului 600 și este evident că

multe din cîntările acestei perioade au fost intonate de cnoriași cu toate că unele din ele erau susținute de Schola Cantorum* (corul pontifical). Către sec. 10 cîntarea **m.** a fost abandonată de către congregație datorită, probabil, complexității muzicii care solicita interpretarea de către cîntăreți profesioniști. După nașterea contrapunctului*, compozitorii au utilizat cînturi gregoriene* pentru *cantus firmus*-ul* **m.**, acestea constituind tema* comună pentru întreaga lucrare, conferindu-i astfel un caracter ciclic*. Cinci dintre episoadele cîntate ale ceremonialului se oficiază în mod obligatoriu, în tot timpul anului, și alcătuiesc *ordinarium*-ul* („obișnuit") **m.** (*Kyrie**, *Gloria**, *Credo**, *Sanctus**, *Benedictus**, *Agnus Dei**); celelalte se execută numai în anumite circumstanțe și formează *proprium*-ul* („caracteristic") **m.** **(1.)** (*Introit**, *Gradual* **(1)**, *Alleluia** — înlocuit în zilele de doliu de *Offertorium* și *Communio* etc.). Conținutul secvențelor constitutive ale **m.** catolice (text și muzică) și ordinea succesiunii acestora se fixează în linii generale în sec. 8—10. După modul de celebrare, **m.** poate fi: **m.** *cantata* (preotul singur), **m.** *lecta* (preotul care doar citește textele), **m.** *solemnis* (bogată din punct de vedere muzical, preotul fiind secondat de diaconi și subdiaconi). **M.** oficiată cu prilejul unor funerarii poartă numele de *Requiem**. **2.** Lucrare vocală sau vocal-instr. bazată pe textul literar al celor cinci episoade ale *ordinarium-ului* **m.** **(1).** **M.** începe să se constituie ca gen muzical specific în epoca polif. timpurii (sec. 9—12). Inițial, ea utilizează — în tratare contrapunctică* — melodiile gregoriene* consacrate ale **m.** **(1).** ■ **M.** era cunoscută după numele cîntului greg. utilizat. Cu timpul s-au folosit pentru *cantus firmus** și melodii pop. (melodia *L'homme armé*, utilizată în creațiile lor de G. Dufay, J. de Prés și G. P. de Palestrina). **M.** a parcurs mai multe etape (de evoluție sau involuție), începînd cu sec. 14, cînd Guillaume de Machault a compus prima sa **m.** în patru părți. În această perioadă se stabilește baza științifică și practică a muzicii bis., între compozitorii reprezentativi numărîndu-se G. Dufay și G. Binchois. Urmează o epocă de înflorire (în sec. 15) care include pe J. Obrecht, Okeghem și alți membri ai așa-numitei școli neerlandeze*. Genialul elev a lui Okeghem, J. de Prés a îmbogățit, la sfîrșitul sec. 15, patrimoniul muzical ecleziastic cu 32 **m.** care au devenit celebre fiind întrebuințate în mod curent în serviciul religios (datorită poate și faptului că lucrările au fost tipărite). Alături de el, creații de referință au realizat și A. Willaert, C. de Rore, C. Festa. Diverse abuzuri în privința apelului la melodii și texte neliturgice au întîrziat evoluția genului, care cunoaște un nou punct culminant în a doua decadă a sec. 16, precedată de instituirea reformelor necesare și dominată de personalitatea lui Giovanni Pierluigi da Palestrina care a avut ca sarcină revizuirea regulilor de scriitură polif. *Missa Papae Marcelli* a fost privită ca un model în ceea ce privește perfecțiunea polif. (v. Romană, Școala). El a scris mai mult de 90 de **m.** și alte lucrări de factură bis. Exemplul lui Palestrina a fost urmat de T. di Vittoria și G. Fr. Anerio la Roma, G. Gabrielli și Giovanni Croce la Veneția, O. di Lasso în Țările de Jos și W. Byrd în Marea Britanie. În epoca post-renascentistă, **m.** se îndepărtează treptat de cîntul liturgic tradițional, reținînd numai textul lit. al acestuia. Dezvoltarea muzicii instr. și a muzicii laice, începuturile oratoriului* au marcat o nouă cotitură în evoluția genului. Cu Gregorio Allegri în 1652, școala lui Palestrina a trecut într-o nouă etapă, acomp. instr. a fost introdus în **m.** a capella*. Al. Scarlatti și Fr. Durante au scris **m.** la sfîrșitul sec. 17 și începutul sec. 18, dominat de personalitatea lui J. S. Bach, a cărui **M.** în *si minor* este probabil cea mai grandioasă creație corală scrisă vreodată pentru serviciul liturgic. Lucrări de referință au scris G. B. Pergolese, J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven, L. Cherubini, Fr. Liszt, A. Bruckner, Leoš Janáček, I. Stravinski, A. Jolivet. Stilul acestor lucrări reflectă schimbările care au avut loc în creația muzicală. (S. R. și I. S.) ■ **M.** *polifonică a cappella*. Apogeul ei aparține Renașterii*, epoca de înflorire a polif. vocale. Primele începuturi ale **m.** polif. au constat din fragmente izolate, la mai multe voci **(2)**, pentru ca mai tîrziu ciclul **(1, 1)** să fie realizat prin alăturarea unor părți de proveniență diferită: **M.** din Tournai, Toulouse, Barcelona, Besançon (sec. 14). Prima lucrare omogenă, compusă în întregime de un singur autor, a fost în această perioadă **M.** Nôtre-Dame de Machault. În sec. 15, prin creația lui Dufay și apoi a celorlalți compozitori flamanzi, **m.** se constituie într-un ciclu unitar, avînd ca principiu unificator *cantus-firmus*-ul*, prezent în toate părțile sale. Acesta consta dintr-o melodie religioasă sau laică (Ex. *chanson**-ul fr. *L'homme armé* a servit drept c.f. pentru numeroase **m.** ale epocii). *C. f.* repartizat de obicei la tenor **(3)**, ieșea în evidență prin duratele* mari și egale din care era format, străbătînd întreaga **m.** ca un fir conducător și servind în același timp ca suport al edificiului polif., bazat pe o tehnică imitativ-canonică de mare virtuozitate. În **m.** sec. 16, forma rigidă a *c.f.* este abandonată treptat pentru a face loc unei melodii de bază cu un profil ritmic mai liber și variat, prezentă în toate părțile **m.** și subliniată prin tratarea imitativă la toate vocile. Datorită acestei maniere caracteristică formei de motet*, **m.** sec. 16 devine un ciclu de motete construite pe aceeași melodie, promovînd astfel principiul monotematismului* și al variației*. Alături de această

formă, numită **m.** *parafrază*, bazată pe dezvoltarea unei melodii religioase, laice sau creată de compozitor, în sec. 16 apare din ce în ce mai des **m.** *parodie*, care utilizează ca element generator un fragment polif. dintr-o lucrare deja elaborată, motet sau madrigal*, din creaţia proprie sau a altor autori. (Ex. **m.** *„Lauda Sion"* de Palestrina este construită pe începutul motetului său cu acelaşi nume, bazat la rîndul lui pe melodia cunoscutei secvenţe **(I, 1)**. **M.** polif. ajunge la cea mai mare desăvîrşire în creaţia lui Palestrina, care însumează peste 100 de **m.**, dintre care cea mai cunoscută este *Missa Papae Marcelli*, considerată încă de la apariţia ei, drept model de claritate pentru **m.** polif. **M.** palestriniană în general reprezintă genul în care stilul* acestui autor se arată în întreaga sa perfecţiune. (L. C.)

miserere (lat. „Doamne, miluieşte !") **1.** Primul cuvînt al psalmului* 50 (51), cîntat totdeauna în timpul săptămînii mari. **2.** După 1514, cîntec solemn pe mai multe voci **(2)**, utilizat în capela pontificală. (I. S.)

Missa brevis (cuv. lat.), misă* scurtă, fără *Credo**.

missale, carte conţinînd textele şi cîntările misei*. Melodiile gregoriene* ale **m.** sînt obligatorii pentru oficiant. Ediţia actuală a **m.** urmează ediţia **M.** *romanum* din 1474, reînnoită în 14 apariţii la Veneţia, Paris şi Lyon, pînă cînd, în 1570, Conciliul din Trento a stabilit versiunea definitivă. Ultima ediţie valabilă este din 1923. Ion Căianu a alcătuit un *Organo* **M.** (ce conţine 39 de mise, 53 de litanii etc.). (Cl. L. F.)

missa pro defunctis v. **recviem.**

mister v. **dramă liturgică.**

misterioso (cuv. it. „misterios"), indicaţie de expresie prin care se cere în interpretare imprimarea unui caracter misterios, ascuns.

misurato (cuv. it. „măsurat, în măsură, păstrînd riguros măsura"), expresie care, ca şi *a ballata** sau *a tempo** se indică după *a piacere**, sau *ad libitum*.

mişcare 1. Schimbare de poziţie a sunetelor în timp, către grav sau către acut. **M.** *directă* (vocile **(2)**, partidele* merg în acelaşi sens, ascendent sau descendent), *contrară* (o voce, partidă urcă, iar cealaltă coboară), *oblică** (una dintre voci sau partide e staţionară); **m.** *paralelă* **(2)** (vocile au o **m.** directă, păstrînd totodată între ele acelaşi interval, ex. terţe* sau sexte* paralele; în contrapunctul şi în armonia clasică cvintele* şi octavele* paralele sînt interzise). Expresia it. *moto contrario* cu referire la un motiv contrapunctic, poate fi sin. cu inversare* (v. *armonie* **(III, 1)**; *canon; contrapunct; imitaţie; polifonie; răsturnare*). **2.** Termenul este întrebuinţat pentru a desemna impresia de **m.**, pe care o produce desfăşurarea în timp a muzicii; gradul de viteză al muzicii se apreciază în funcţie de o anumită durată **(I, 1)** luată drept etalon (sens în care **m.** este sin. cu tempo **(2)**; v. şi metronom). Încercările de a se găsi un etalon absolut s-au dovedit totuşi a fi iluzorii, întrucît fenomenul în cauză este subiectiv şi depinde de o serie de imponderabile, ce pot fi aflate atît în planul virtual de existenţă al muzicii (caracterul acesteia, intenţiile compozitorului), cît şi în actualizarea muzicii, **m.** fiind unul dintre factorii esenţiali ce ţin de interpretare* (înţelegînd interpretarea nu numai ca execuţie, dar şi ca receptare) şi unde intră în joc personalitatea interpretului, circumstanţele în care se execută muzica, spiritul epocii ş.a. Ceea ce nu înseamnă că **m.** poate fi interpretată arbitrar: există în primul rînd anumite limite psihofiziologice care o reglează, iar într-un mediu cultural omogen există o zonă de intersubiectivitate ce restrînge şi mai mult coeficientul de relativitate a factorilor care determină **m.**, favorizînd astfel împlinirea condiţiilor esenţiale ale realizării identităţii dintre planul virtual şi cel actual al muzicii. **3.** Denumire generală pentru parte* sau secţiune a unui ciclu* (suită*, sonată* simfonie*), provenind, probabil, de la diferenţa de **m.** dintre dansurile* ce alcătuiau o suită. **4. M.** *perpetuă*, v. *moto* **(2)**; *perpetuum mobile*.

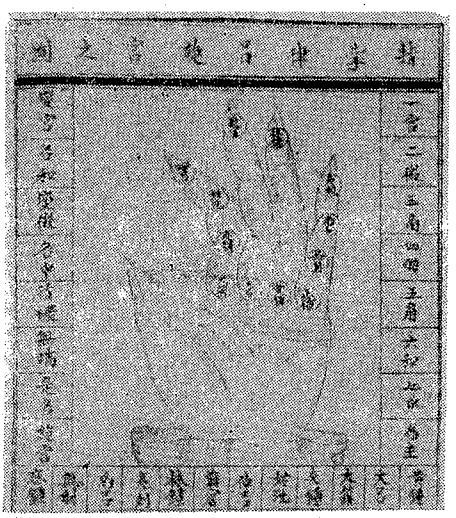
mixt I. **1.** Formaţie vocală care include atît voci **(1)** feminine cît şi voci bărbăteşti (ex. *Cor* **m.**, *grup vocal* **m.**). **2.** (în orchestraţie*), *Timbru* **m.**) timbru* complex, rezultînd prin contopirea (prin execuţie la unison*) a două sau mai multe timbruri simple, net distincte. Ex.: fl. + trp.; cl. + vla; c. fag. + trb. + c. bas. II. (în cîntul greg.) *Mod* **m.**, mod **(I, 8)** care utilizează atît autenticul cît şi plagalul. (S. R.)

mixtură (fr. *mixture*, uneori *fourniture*; germ. *Mixtur*; engl. *mixture*; it. *ripieno, accordo*; sp. *lleno*) **1.** Registru **(II, 1)** al orgii* cu largă utilizare, aparţinînd familiei de registre denumite în fr. *jeux de mutation* iar în germ. *Aliquoten; Obertonmischregister*. Acţionarea tastei* corespunzătoare registrului **m.** determină punerea în vibraţie nu numai a tubului corespunzător clapei atacate pe unul din manuale* ci şi a unui cor de tuburi care fac să se audă simultan cîteva armonice* superioare ale sunetului de bază (de obicei octave* şi cvinte*, uneori terţe* şi, mai rar, septime*). Procedeul reprezintă o întărire artificială a armonicelor firesti. Armonicele care depăşesc (în acut) limitele audibilităţii sînt transpuse cu o octavă sau dublă octavă mai jos; efectul se numeşte „repetare" şi este caracteristic numai registrului **m. M.** se utilizează în asociere cu alte registre din familia „principalelor" (fr. *jeux de fonds"*). **2.** (fr. *mixture, fourniture*; germ. *Mixtur, Gemischte Stimmen*; engl. *mixtur*; it. *ripieno, accordo*; op. *lleno*). Registre cu combinaţii la două voci **(2)**, în interval de cvintă sau terţă.

(S. R.) **3.** În armonie **(III)**, **m.** reprezintă o extindere a **m. (2)**. Spre deosebire însă de **m.** de orgă, **m.** armonică a utilizat, încă în stilul baroc* și clasic, cu precădere paralelismul **(2)** de terțe și sexte* (ca o reminiscență a *faux-bourdon**-ului), care — în această dispoziție intervalică și de mișcare **(1)** — parcurge sunetele structurii tonale în care fragmentul se încadrează. „Mai tîrziu, se alătură noțiunii toate combinațiile posibile de intervale, ceea ce nu justifică respingerea termenului /originar/ de **m.**; dimpotrivă, el ar putea să determine și pentru **m.** de orgă căutarea altor combinații intervalice, a căror eficiență coloristică ar putea fi tot atît de nouă, de aparte ca și aceea pe care o dovedesc vocile bazate pe **m.** din textura pianului sau a orch." (Erpf). **4.** (it. *mistione*) După Artusi, un amestec al modului **(I, 3)** cu plagalul său sau dintre diferite moduri = *tonus mixtus* (v. tonus **(II, 2)**); în sens monodic*, imixtiunea formulelor **(I, 3)** specifice într-un mod străin, inclusiv cu schimbarea finalei* (în atacurile sale contra lui Monteverdi și a altor „moderni", Artusi denunță abuzul schimbărilor de moduri în această manieră); în sens polifonic*, dispunerea autenticului și a plagalului aferent la cele două voci **(2)** — tenor **(2; 3)** și sopran **(3)** — hotărîtoare pentru modul predominant în structura polif.

Bibliogr.: Erpf, H., *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, 1927. (G. F.)

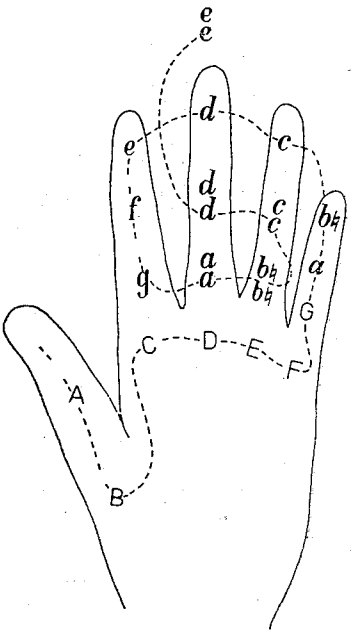
mînă armonică (istoria teoriei muzicale), în general, procedeu mnemotehnic pentru fixarea în memorie a unei scări* muzicale, reprezentînd sunetele pe palma mîinii stîngi și pe degete. Ex.: *mînă guidoniană**. În muzica veche chineză, cei 12 *liu** ai scării temperate* erau reprezentați în următorul ciclu: 4 pe podul palmei, la baza degetelor, 3 pe arătător, 2 pe vîrful degetelor mijlociu și inelar și 3 pe degetul mic. Fiecare *liu* își avea numele său.



Mînă armonică

Bibliogr.: Ma Hiao-ts'iun, *La musique chinoise*, în: *La musique des origines à nos jours*, coordonator N. Dufourcq, Paris, 1946. (D. U.)

mînă guidonică (guidoniană), materializarea unui procedeu mnemotehnic inventat de călugărul benedictin Guido d'Arezzo pentru a



Mînă guidonică

ușura elevilor săi învățarea teoriei și practicii hexacordurilor* și de aici a sistemului de sunete utilizat de Guido, care mergeau de la Γ (sol + 99 Hz*) la $\frac{e}{e}$ (*mi* = 660 Hz). Aceste 20 de sunete rezultau din alăturarea celor trei tipuri de hexacorduri și erau aplicate pe falangele degetelor și pe palma mîinii stîngi. Se citeau în ordinea liniei punctate de pe fig. Literelor de pe **m.** li se adăugau denumirile sunetelor din solmizare*. Ex.: sunetul *sol* (coarda *sol* a vl.) era numit *g-sol-re-ut*, iar cel dat de diapazonul nostru, *a-la-mi-re*. Utilizarea **m.** a încetat în sec. 18, odată cu părăsirea solmizării și cu adoptarea octavei* ca sistem de organizare a notelor pe scara muzicală și ca sistem de solfegiere*, după tetracord* și hexacord. V. *mînă armonică*.

Bibliogr.: Riemann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, 1888–1889; Dufourcq, N., (coordonator), *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946. (D. U.)

mîndrele v. **rustemul.**

mînecători v. **cotinale.**

mînioasa, joc* popular românesc de largă răspîndire, cu diverse variante și denumiri *(baraboiul, barlaboiul, bucureanu, muşamaua, roata, roata feciorilor, spic de grîu).* Se joacă în formație de „perechi în cerc" cu partenerii situați lateral ținîndu-se de talie. În general ritmul este binar*, uneori asimetric

— și mișcarea moderată; are diverse variante* melodice. În esență, jocul este o plimbare a perechilor pe direcția inversă rotirii acelor de ceasornic, cu schimbarea partenerelor sau a sensului traiectoriei, pe strigături de comandă. (C. C.)

mînînțălul, joc* popular românesc din Țara Crișurilor cu ritm* binară și mișcare rapidă. De obicei **m.** se joacă în formație de „perechi în linie" cu partenerii orientați față în față, ținîndu-se de umeri sau de talie; cuprinde multe învîrtituri, bătăi (în contratimp*) în pinteni, și, uneori, cu palmele pe picioare. Poate fi întîlnit și sub denumirile *mărunțelul, mărunțaua, sculturatul, învîrtitul, la fete, tropoțelul, tripițelul.* Face prarte din categoria ardelenelor **(1.).** (C. C.)

mod (<lat. *modus* „măsură, regulă, fel") **1.** Formă superioară de organizare a materiei muzicale la nivelul parametrului* înălțime **(2),** prin dispunerea și succedarea ierarhizată de sunete* și raporturi intervalice (v. interval); **m.** funcționează — asemenea unui sistem cu autoreglare — pornind în genere de la constantele și variabilele ce decurg din influența unui element cu efect centripetal (centru modal, finală*) și/sau din aceea a unui cadru spațial de congruență (terță*-tricord*, tetracord*, octavă*-octacord*). Aceste elemente, în același timp organizatoare (deci relativ statice) și cu rol de autoreglare (deci preponderent dinamice), nu contrazic implicațiile — încă neelucidate — ale formulelor **(1, 3)** melodice, care, înaintea afirmării oricăror concretizări grafice sau scalare, au deținut și au reușit să-și mențină și după aceea — uneori prioritar (ca în ehurile* biz.) — menirea funcțională și determinatoare. ■ În ceea ce privește geneza **m.,** nu se face suficient distincția între o atitudine *organicistă* și una *organizatoare.* Cea dintîi se întemeiază pe recunoașterea, într-un plan *instinctiv* și de durată imemorială, a rolului ce revine „afinităților" dintre sunete, fie în baza desenului pregnant al formulelor, fie în aceea a forțelor pe care le declanșează tensiunea (chiar micro-tensiunea, ca în cazul *ictus* **(3)**-ului) dintre sunete în mișcarea lor (suportul teoriilor atracționiste și energetiste*), fie în aceea a perceperii subconștiente a consonanței (v. consonantic, principiu) sau a (echi-)distanțelor (v. distanțial, principiu) ce se instaurează, începînd de la nivelul structurilor minimale (bi-, tri-, tetra-, penta-, hexacordice* ca și bi-, tri-, tetra-, penta-tonice*) și continuînd chiar la acela maximal al heptatonicelor*. De remarcat că, evocate în legătură cu stadiile și situațiile de primitivitate ale muzicii, aceste principii beneficiază de o firească punere în ecuație în exclusivitate aproape de către muzicologia* modernă, mai ales cea de orientare comparatistă (v. etnomuzicologie). Cea de-a doua atitudine se întemeiază pe recunoașterea, într-un plan *rațional,* a rolului organizator al cadrelor de congruență cum sînt: terțele și cvintele (în sistemul chinez), tetracordul (în **m.** gr.), octava cu subdividerea sa în tetracord și pentacord* (în **m.** medievale); de aici, afirmarea imediată a centrelor de referință: *mese**, finală, *confinalis**, tonică*, dominantă* etc. Îndeajuns de vechi și reflectînd în egală măsură apariția însăși reflecției despre structura muzicală în culturile pînă acum cunoscute și studiate, fără să fi înlăturat, cum spuneam, datele instinctiv-empirice (subsumate, esențializate dar și lăsate doar pe seama mnemotehniei, ca de ex. silabizările de felul *to-te-ta* ale teoriei gr. — v. greacă, muzică-*noane,* sau al terețemurilor biz. — v. și cratimă **(1)**), aceste organizări în spațiu* ale structurii modale au reprezentat un pas înainte pe calea sistematizării **m.,** în lumina unei atitudini cu marcate predispoziții raționale. Speculativul a ocupat un loc preferențial înlăuntrul amintitei atitudini, sprijinit de altfel și pe dezvoltarea continuă a notației* muzicale, începînd cu ant. gr., trecînd prin ev. med. și prin Renaștere* și sfîrșind, după o predominare a fizicalismului (de c. două sec.), cu epoca modernă (cea din urmă canalizînd organizarea spațială a factorilor de congruență spre o strategie de tip geometric: proporții **(1, 3),** simetrii*, complementaritate). Pusă în fața alternativei *pro* sau *contra* formulelor, exegeza actuală înclină pe alocuri spre ideea acțiunii *formative* și permanent dinamice (și nu doar mnemotehnice) a formulelor. Cadrele tradiționale de congruență apar, în consecință, numai ca expresii spațializate, căzînd în sarcina grafiei, ale mobilității interioare a substanței. Dar chiar și în această ipoteză, nu trebuie eliminat aportul operării fructuoase cu însăși aceste elemente propiective, atîta timp cît simulacrele — numite tetracord, pentacord, octacord — și uneori numai ele sînt, ca în mișcarea browniană, accesibile practicianului și nu o ideală sau chiar ipotetică, invizibilă existență a formulelor-molecule. Or, tot notația este aceea care, în diversele ei înfățișări istoric-geografice, a declanșat noianul de speculații teoretice ce au contribuit enorm la punerea în evidență a structuralității **m.** prin proiecție spațială, atribute modale devenind și starea autentică și plagală, succesiunea de tonuri* și semitonuri*, diviziunile **(4)** microintervalice*, sunetele de refe-

rință, *clausulae**-le sau, mai tîrziu, cadențele **(1)**. În felul acesta și, uneori, dincolo de organicitatea lor privind dirijarea unei muzicalități primare, formulele au cedat în favoarea schemei, au fost împinse în sfera inferioară a învățării muzicii. refuzîndu-li-se, de ce să nu recunoaștem, pentru multă vreme statutul unui semn muzical definitoriu. Ar fi fost totuși posibilă fără această geometrizare, proprie cu precădere culturii europ., atingerea acelei faze necesare de raționalitate sub imperiul căreia a stat evoluția muzicii din ultimul mil.? **1.** În noțiunea gr. a armoniilor **(III)** este cuprinsă organizarea într-un tot a unui material sonor unitar, pornind de la cadrul tetracordal. Dacă „armonia" se referă totuși la intervalul de octavă, atunci am putea admite că reunirea a două tetracorduri de același fel (doric pe *mi*, frigic pe *re*, lidic pe *do)*, într-o succesiune descendentă, în cuprinsul acestei octave, ar echivala cu ceea ce înțelegem astăzi prin **m.**, prin scara acestuia. Dacă însă **m.** gr. erau „formulare", cum crede Chailley, atunci pentru sistematizarea pe baza octavei a materialului melodic se recurge, în chip excepțional, la mecanismul *tropos**-ului. Supraunitatea sistemului modal este conferită în *systema teleion** de succesiunea, în aceeași ordine descendentă, a sunetelor luînd ca unic etalon tetracordul doric, ceea ce probează, odată în plus, rolul fundamental al tetracordului. V. *greacă, muzică*. **2.** În noțiunea de eh* a muzicii biz. se cuprind în egală măsură aspectele scalare ale acestor **m.** și — într-o stare perfect conservată pînă în muzica psaltică — aspectele formulare, apropiate principiului *maqam**, fără de care aceste **m.** nu pot fi nici cunoscute și nici practicate. La început în număr de opt (conform octoehului*), punînd accentul în chiar sistematica lor pe autentic și pe plagal — preluînd, se vede, ideea de hipo* din armoniile gr. — aceste ehuri sînt într-un număr mult mai mare, ținînd și de apartenența lor la stilurile* stihiraric, papadic și irmologic. Se spune, pe bună dreptate, că sursa originară a acestor **m.** este muzica siriacă și unele moșteniri micro-asiatice și din Orientul Apropiat, la care se adaugă influențele tîrzii arabe, persane și tc. (culminînd în sec. 18). Nu se poate contesta totuși, mai ales în ceea ce privește teoretizarea acestor **m.**, subterana dar constanta înrîurire a teoriei gr. O adevărată emulație a avut loc între teoreticienii ev. med. occid. și ai celui biz., cu deosebire între umaniștii renascentiști ai ambelor zone culturale în a raporta realitățile modale la sistematizările elinilor. Dacă occidentalii au preluat din E continentului sistemul celor opt **m.** ca și numerotările : *protus* (gr. *protos)*, *deuterus* (gr. *deuteros)* sau termenii de *authentus* (gr. *autentos)* și *plagius* (gr. *plaghios)*, bizantinii au preluat, dincolo de ceea ce ei înșiși cercetaseră în vechile scrieri și mss., „elenizările" operate în occid. : etnonimia **m.** (doric, frigic, lidic, mixolidic). Însăși conceperea *ascendentă* a **m.** medievale, ce se instaurează și în muzica biz., deși nu a primit pînă acum o explicație definitivă și unanim acceptabilă, pare să nu fie străină de izvoarele orient. ale muzicii biz. dar nici de cele tîrziu romane elenizate (Boethius), care la rîndu-le părăsiseră, sub presiunea aceluiaș extrem de prolific Orient, fundamentele clasicismului elin. **3.** (lat. *modus ;* it. *modo ;* fr. *mode ;* germ. *Tonart, Modus ;* engl. *mode, key ;* rus. лад), organizarea înălțimilor într-o succesiune ascendentă pe baza înlănțuirii în cadrul octavei, considerată însă permanent ca un cuplu pentacord+tetracord sau tetracord+pentacord, proprie muzicii gr. și celei occid. pînă la cristalizarea tonalității **(1)**. ■ O discuție cu privire la etimologia și înțelesurile termenului **m.** și ale celor sin. acestuia are o importanță nu doar istorică ci și una ontologică, dată fiind implicarea lor și mecanismele pe care le-au declanșat în gîndirea muzicală modernă. După ce Boethius *(De institutione musica*, IV, 15) întrebuințează denumirea de *modi* pentru *tropi* sau *toni*, adică pentru genul de octavă al armoniilor gr., ev. med. a aplicat termenul *modus* pentru aceleași „decupări" octaviante ale scării generale diatonice*, dar și pentru gruparea în formații de cvartă-cvintă *(species diatessaron)* sau cvintă-cvartă *(species diapente)* a materialului melodic. Structurile astfel concepute au devenit **m.** ev. med. occid. Dată fiind indecizia terminologică dintre *modus* și *tonus*, în țările de lb. lat. a fost preluată în general denumirea de **m.**, iar în cele în care stăpînesc lb. germanice aceea de „ton" (de unde în germ. familia noțiunilor *Ton, Tonart* și *Tongeschlecht ;* se remarcă totuși în vremea din urmă preluarea, chiar și în muzicologia germ., a lui *Modus* — de ex. la Bernhard Meier). ■ Pare neîndoielnic astăzi faptul că și **m.** occid. au evoluat de la formula melodică spre scară. Mai departe și după modelul octoehului biz., **m.** occid. vor fi tot în număr de opt, menționate fiind pentru prima dată ca atare la Aurelianus Reomensis *(Musica disciplina*, scrisă c. 850 ; cap. 8—18. GS I, 39 b ff ; — v. și tratatul tipărit sub numele lui Alcuin, GS I, 26 f). Inițial se pare că au fost numai patru : *protus, deuterus, tritus, tetrardus* dar, avînd un ambitus de decimă*, s-a impus necesitatea subîmpărțirii lor în autentice și plagale (primele purtînd numerele de ordine 1, 3, 5, 7 iar celelalte 2, 4, 6, 8). Genul de octavă, cel aplicat de Boethius, se convertește — în ciuda autorității teoreticianului și a susținerilor sale — într-o schemă ce asociază, e adevărat, în cadrul octavei în principiu, cvarta cu cvinta, sau invers, în așa fel încît două **m.** (autenticul și plagalul aferent) au ambitus **(2)**-uri și *repercussae* diferite dar aceeași *finalis*. În funcție de succesiunea

tonurilor şi semitonurilor, se disting trei specii tetracordale şi patru specii pentacordale :

1. *Species diatessaron* 1—1/2—1
2. " " 1/2—1—1
3. " " 1—1—1/2

1. *Species diapente* 1—1/2—1—1
2. " " 1/2—1—1—1
3. " " 1—1—1/2—1
4. " " 1—1—1/2—1

Fiecare **m.** se constituia pe cîte o specie de cvartă şi de cvintă, astfel încît, în cazul autenticului, cvarta (tetracordul) se află în partea superioară iar, în cazul plagalului, în partea inferioară. Această dispoziţie alternantă a celor două specii îi conferă **m.** caracterul neconfundabil, hotărîndu-i întreg sistemul tonurilor de referinţă; astfel, deşi se sprijină pe acelaşi gen de octavă *(re-re¹)*, doricul *(protus authentus)* şi cu hipomixolidicul *(tetrardus plagius)* nu sînt identice. Numele gr. aplicate **m.** medievale apar prima dată la Pseudo-Hucbald *(De alia musica)*. Datorită însă confuziei dintre genul de octavă şi scările transpozitorii gr., şi **m.** octaviante în accepţia medievală, precum şi a schimbării de sens (sensul ascendent), etnonimia celor din urmă nu mai desemnează aceeaşi zonă a diatoniei. În sec. 16, celor opt **m.** li se adaugă încă două autentice şi două plagale, căutîndu-se pentru acestea nume din aceeaşi lume a triburilor eline : eolic (respectiv hipoeolic) şi ionic (respectiv hipoionic); ionicul reprezintă, poate, şi o asimilare a omonimului ordin din arhitectură, fără, desigur, acoperirea şi cu sens etic a respectivei noţiuni, raportate la ceea ce credeau cei vechi despre virtuţile tribului atic. După Glareanus *(Dodekachordon)* situaţia structurală a **m.** este următoarea :

Insistînd într-o zonă sau alta (în funcţie de *finalis)*, o melodie este considerată ca aparţinînd fie autenticului fie plagalului. ■ Apărută în condiţiile monodiei* medievale, teoria **m.** este aplicabilă, chiar şi în condiţiile muzicii polif., cu deosebire unei singure voci **(2)** : de obicei *tenor* **(3)**-ul sau sopranul **(3)**. În general, regulile contrapunctului* au alte baze (cele ale consonanţei* şi ale conducerii vocilor) decît bazele structurilor interioare ale **m.** În plus, renunţarea treptată, în însuşi procesul polifonizării (v. *musica ficta)*, la caracteristicile intervalice şi funcţionale modale, avea să îndrepte textura muzicală spre dualitatea major*-minoră* cu toate implicaţiile decurgînd din aceasta. Este şi momentul în care se produce şi distanţarea terminologică de vechile **m.**, împinse în trecut şi devenite astfel **m.** „eclesiastice" (germ. *Kirchentöne)*. Totuşi, cercetările mai noi relativizează dacă nu chiar rectifică această optică, socotind acea *dispositiones modorum* a sec. 16 ca fiind o realitate a facturii polif. (Hermelink), iar *clausulae*-le modale ca ţinînd seama încă, în acelaşi sec., de cuplul autentic-plagal (Meier). **4.** Organizări ale înălţimilor în ordine în general heptatonică, parţial diatonică şi parţial cromatică*, în ariile de cultură muzicală indiană, persană, arabă şi tc., ceea ce mai este cunoscut şi sub numele de **m.** *orientale*. Două caracteristici sînt relevante în legătură cu aceste **m.** — ceea ce le deosebeşte în special de **m. (3)**, dar le apropie într-un cîtva de **m. (1)** şi de ehuri : acţiunea principiului *maqam* şi intervenţia microintervalelor* (într-o cultură sau alta ca şi în epoci succesive) din divizarea octavei. Reperele rămîn, ca în majoritatea sistemelor modale, pilonii octavei — implicînd şi sprijinul pe

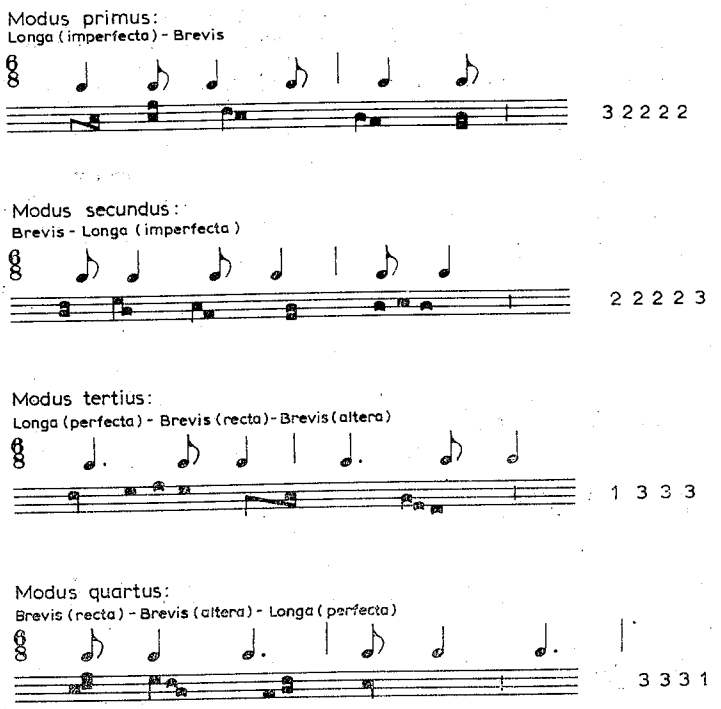
numele	*starea*	*nr. tonului*	*nr. orig.*	*species dictessar.*	species *diapente*	*ambitus*	*finalis*	*recperc.*
doric	aut.	1	protus	1	1	re-re¹	re	la
hipodor.	pl.	2		1	1	la-la¹	re	fa
frigic	aut.	3	deuterus	2	2	mi-mi¹	mi	do¹
hipofr.	pl.	4		2	2	si-si	mi	la¹
lidic	aut.	5	tritus	3	3(4)	fa-fa¹	fa	do¹
hipolid.	pl.	6		3	3(4)	do-do¹	fa	la
mixolid.	aut.	7	tetrardus	1	4	sol-sol¹	sol	do
hipomixol.	pl.	8		1	4	re-re¹	sol	do¹
eolic	aut.	9		2	1	la-la¹	la	mi¹
hipoeol.	pl.	10		2	1	mi-mi¹	la	do¹
ionic	aut.	11		3	4	do-do¹	do	sol
hipoion.	pl.	12		3	4	sol-sol¹	do	do

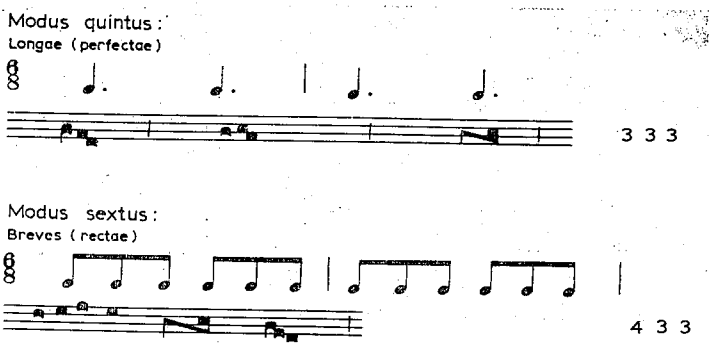
În practică, în ciuda sistematizărilor scalare, octaviante, ambitus-ul **m.** ajungea pînă la o nonă* sau o decimă : cu un ton sau o terţă sub finală şi o octavă peste aceasta, în cazul autenticului, cu o cvartă sub finală şi o sextă* sau septimă* peste aceasta, în cazul plagalului. finală — şi tetracordul. Mai vechi se pare decît impactul teoriei gr. asupra muzicilor Orientului Apropiat (cu toate că nu trebuie exclusă preluarea — probantă istoric — de către acestea a pitagoreismului sau a aristoxenismului, ştiut fiind că, nu numai prin

Boethius şi Quintilian, ci şi prin scriitorii persani şi arabi au fost transmise teoreticienilor Europei medievale şi renascentiste cu deosebire procedeele de divizare a intervalelor), **m.** orient. au acceptat de la început atît octava cît şi tetracordul drept cadre de congruenţă. O teorie a etosului* poate fi descifrată şi aici, **m.** nefiind legat numai de *etnos* ci şi de ordinea cosmică, cu accent suplimentar, specific orient., pe ceea ce am numi astăzi psihologic, pe distingerea de subtile determinări temperamentale şi stări sufleteşti în calitatea lor de componente morfologic-muzicale (ceea ce, să recunoaştem, a dat noi impulsuri ezoterismului medieval). **5.** Contextul intonaţional al melodici folc., determinat de scară, ambitus, finală, cadenţe interioare şi terminale, stabilitate şi fluctuaţie a treptelor, implicit de conturul (ca sumă a formulelor melodico-ritmice) şi fluxul melodic descendent şi ascendent. Este o definiţie ideală şi în acelaşi timp prolixă. Ideală pentru că, privind evasitotalitatea datelor microstructurale ale produsului folc., ea nu se aplică, de la înălţimea abstracţiunii ci, niciunei entităţi muzicale constituite şi prolixă pentru că, din latură sistematic-epistemologică, mizează mai mult pe deziderатul elucidării tuturor acestor date în singularitatea şi, cu deosebire, în contextualitatea lor (ceea ce în demersul practic-analitic nu s-a făcut, evident, niciodată în chip concertat). Conştientizarea spaţiului modal al muzicii folc. porneşte nu de la preconcepte, de la scheme şi reguli, ci, ca întreg materialul pe care îl reprezintă, de la organicitatea acestuia. Este poate una dintre explicaţiile mai firavei conceptualizări a întregului domeniu al muzicii folc., care, din perspectiva culegătorului (v. culegere) şi a cercetătorului etnomuzicolog nici nu reprezintă problema principală. O altă explicaţie este aceea a lipsei punţilor de legătură cu tradiţiile constituite ale teoriei europ. a. **m. (I, 1, 2,3),** folclorul* şi sistemul său modal fiind, indiferent de ascendentul mai mare sau mai mic pe care l-au avut culturile superioare asupra sa, prin definiţie spontan, instinctiv, nepragmatic. Aici acţionează legile consonanţei şi ale distanţei, ale afinităţilor (implicit atractive) dintre trepte, în cadrul unor formaţii melodice care, chiar dacă prin şirul de sunete ating heptatonica, prin osatură şi prin forţele interioare îşi desvăluie, dimpotrivă, originile pentatonice. De aceea, în **m.** pop. este dificil, dacă nu imposibil, a găsi principii ordonatoare ce ţin de marele ambitus (de octavă, nonă sau decimă), de dipolaritatea autentic-plagal (deşi încercări de acest gen nu lipsesc — ex. I. Husti), de raportarea materialului melodic la o dominantă, la o *repercussa;* dimpotrivă, cu mult mai influente sînt finalele, tendinţa lor coagulantă pentru restul materialului manifestîndu-se frecvent în cadrul unui ambitus restrîns, mai ales de cvintă (cadru ce se „deplasează" odată cu centrul — cum arată Paula Carp, Husti, Eugenia Cernea — ceea ce transformă în finale succesive inclusiv acele trepte care, la cadenţele interioare, ar putea fi interpretate ca *repercussae).* Cu toată importanţa lor funcţională, finalele unei melodii nu definesc întotdeauna — şi tocmai datorită labilităţii lor — finala **m.** (impropriu numită „fundamentala" **m.).** Efectul concret al acestei incompatibilităţi sistematice a **m.** pop. faţă de sisteme constituite, cum sînt cele ale **m. (1 ; 3),** s-a răsfrînt asupra transcrierii **(2)** melodiilor pop. Din motive de comparatistică şi urmîndu-i probabil pe Lach şi Hornbostel cu ale lor *Gebrauchstonleiter* (germ. „scări uzuale"), Bartók propusese transcrierea melodiilor (a tuturora) cu final *sol,* ceea ce nu putea să constituie, evident, un mijloc de desemnare a apartenenţei lor la un anume **m.** diatonic originar, pentru a nu mai vorbi doar de minimul beneficiu metodologic în stabilirea înrudirilor melodico-ritmice, a variantelor **(I, 1).** Resimţindu-i-se schematismul, sistemului de notare cu finala *sol* i s-au adus în muzicologia românească importante amendamente sau s-a procedat chiar la înlocuirea lui. În prima ipoteză, Drăgoi a propus notarea melodiilor „majore" cu finala *sol* iar pe cele „minore" relative* cu finala *mi.* În a doua ipoteză, s-a propus considerarea sfîrşitului melodiei ca fiind acela ce posedă finala reală a **m.,** în sens medieval, dar cu deosebire elin (Breazul), considerîndu-se melosul pop. românesc ca avînd, prin numeroase trăsături (între care şi profilul său precumpănitor descendent) atribute şi o filogenie traco-elină ; pornind de la constatarea lui Brăiloiu că, în funcţie de locul picnonului*, principalele pentatonici sînt perechile pe *mi* şi pe *re* şi perechile pe *sol* şi pe *la* şi acceptîndu-se ideea osaturii pentatonice a **m.** heptatonice, s-a optat în transcriere pentru aceste finale. Mai realist decît alte modalităţi de notare a finalelor, nici acest sistem nu a făcut lumină deplină în natura, organizarea şi filogeneza **m.** pop. În terminologia analitică se întîlnesc cu toate acestea expresii ca : sextă dorică, cvartă lidică, septimă mixolidică, secundă (sau cadenţă) frigică etc., expresii care, prin convenţie, raportează particularităţile modale ale muzicii folc. în exclusivitate la teoria **m. (I, 3).** O altă problemă ce se găseşte numai în faza de început a investigaţiilor este aceea a formulelor modale, într-un domeniu în care, chiar dacă formula nu are un caracter normativ sau mnemotehnic, ca în întreg ev. med., are oricum unul generativ şi modelator. S-au pus astfel formulele în legătură cu baza pentatonică a **m.** (prezenţa acestora fiind marcată de anume intervale — Brăiloiu) dar şi cu funcţia lor arhitectonică (Emilia Comişel), cadenţial-funcţională (Mîrza) şi chiar general-intonaţională (Husti). O categorie a **m.** pop. mult controversată este aceea a **m.** cromatice, considerate fie constitutive în

chiar folc. arhaic, și avînd în acest caz ca element definitoriu secunda* mărită (Ciobanu), fie de proveniență orient., biz., sau chiar cultă occid. În realitate, marea majoritate a **m.** constituite pe aceeași finală, prin conexarea disjunctă (v. conjunct) a unor elemente-cadru, de tipul tricordului sau tetracordului natural (ex. tetracordul doric+ionic; lidic+doric etc.) sînt **m.** cromatice (v. **m. (I, 9)**; tot astfel, fluctuația unor trepte, ce nu indică la un moment dat simpla situație de instabilitate a pienului*, canalizează în aceeași măsură **m.** diatonice spre cele cromatice. ■ Readucerea modalului în orbita interesului componistic s-a făcut în primul rînd pornind de la constatarea naturii modale a muzicii pop. Cîntecul și dansul* pop., cu structurile lor fruste, ingenue și aparent inedite la scara valorilor stilistice din imediata apropiere, devenind substanța unei muzici care, în spirit și mijloace, se îndepărta treptat de canoanele tradiționale (Liszt, Chopin, Brahms, școlile naționale din sec. 19 și 20), aliniau factura muzicală multivocală* la sugestiile liniei melodice pop. Primul dintre obstacolele ce trebuiau înlăturate era acela al armonizării* **m.**, în condițiile predominării unui concept care, născut din însăși negarea prin omofonie* a vechii polif. modale, nu oferea în acea fază (armonia **(III, 1)** clasico-romantică) decît prea puține soluții practice. Empirismului disocierii în melodic a caracterului modal i s-a adăugat empirismul constituirii unei armonii modale. Nici vechea polif., ea însăși necomformă cu melodia pop., și nici încercările de armonizare — tîrzii și dogmatice — ale cîntului greg. (întreprinse de Școala Niedermeyer) nu au netezit calea unei armonizări modale eficiente, artistice; în afara Școlii Niedermeyer, a unui Respighi sau Stravinski (în faza ultimă a creației sale), muzica greg. nici nu a fost ținta unui interes major care să fi determinat un curs viabil al utilizării modalului, comparativ accluia declanșat de muzica pop. La rîndul lor, armonizările de muzică biz. (datorate unor Kiriac și P. Constantinescu, ce se numără printre primele în Europa) țin seama mai curînd de experiența tratării modalului din sfera muzicii pop. — muzică cu care, nu doar prin monodismul ei funciar, cea biz. se și înrudește. Abia școlile naționale ale sec. 20, depășind etapa unui armonism dominant și exclusiv, făcînd apel la polif. și în speță la liniarism*, imaginînd structuri autonome în care *esențele* unui **m.** se pot regăsi la toate dimensiunile și pot influența toți parametri discursului, au redat modalului, chiar dacă disociat de fundamentul său melodic strict (ex. citatul folc.), un statut independent, l-au pus la temelia unei direcții însemnate de gîndire muzicală modernă. **6.** Deși, în sine, pentatonica este considerată un sistem **(II, 4)**, se întîlnește, în limbajul uzual, termenul de **m.** pentatonic, paradoxal, tocmai formațiile cantitativ inferioare acesteia, prepentatonicele, sînt desemnate prin expresia **m.** *prepentatonice*. **7.** Sin. gamei prin tonuri întregi, gama hexatonică*. **8.** Mai vechi decît se crede îndeobște, întîlnit la Glinka, la Rimsky-Korsakov și la Ceaikovski, **m.** *ton-semiton* pare să aibă origini armonice, mai precis în cromatizarea discursului de această factură. Totuși, frecvența sa în muzica modală a sec. 20 îl apropie încă mai mult, și pe bună dreptate, de sfera conceptului modal (la Bartók, Enescu, Messiaen — cel din urmă integrîndu-l sistemului său de **m.**). **M.** *ton-semiton* (abrev.: *t-s*) traduce într-o schemă sintetică intervalica specific modală prin tonul* constitutiv și prin semitonul* de conjuncție, provenit în același timp din pien* și din oscilația treptelor modale; formula cromatică întoarsă (v. cromatism) devine un element cu adevărat formular, vehiculator al acestei microstructuri cromatice. **9.** Unii cercetători, străini și români (Emilia Comișel, Ileana Szenik) numesc **m.** *acustice* trei **m.** avînd următoarea scară, de două ori transpozabilă: 1) *do, re, mi, fa diez, sol, la, si bemol, do;* 2) *re, mi, fa diez, sol, la, si bemol, do, (re)* (un „major melodic") și 3) *mi, fa diez, sol, la, si bemol, do, re (mi)* (denumit de Pfrogner și **m.** *istric*). Coincidența apariției în scară a sunetelor *fa diez* și *si bemol* — aceleași pe care le generează seria armonicelor* superioare — nu justifică, terminologic, desemnarea acestora ca **m.** acustice (au fost propuși, în compensație, termenii de **m.** *infradiatonice* — Bardos, sau *metadiatonice* — Ghircoiașiu); ele sînt **m. (I, 5)** cromatice naturale, cu puternice rădăcini în folc., rezultînd din asocierea de tetracorduri alogene. **10.** Entități intervalice fixe, constituite inițial și de regulă în cuprinsul octavei, grupate, în unele situații, în funcție de anume scheme geometrice și supuse unor operații permutaționale și de transpoziție limitată (redistribuire spațială a elementelor componente ce poate avea ca efect și apariția unor formații neoctaviante), proprii compoziției **(2)** contemporane. **M.** *sintetizate*, cum a numit W. Berger aceste structuri-entități, concentrează o întreagă experiență a modalului și se constituie într-o replică importantă din punct de vedere normativ la adresa sistemului **(II, 5)** dodecafonic-serial. Cu sistemele **(II, 2)** modale tradiționale, **m.** sintetizate au, ca principală legătură, preeminența intervalică (după cum opiniază Vieru), vădind chiar unele proprietăți formulare, asupra imaginii succesiunii treptelor (scara). Cealaltă legătură o constituie centrarea — în cadrul octavei — pe o „finală" sau pe mai multe puncte de referință (ceea ce le opune hotărît atonalismului*). Legătura cu ansamblul de operații ale dodecafoniei* și serialismului* se întrevede într-o anume autonomie de care beneficiază fiecare element al seriei modale (fapt ce nu contrazice, chiar și în aceste condiții, influența, și nu doar simbolică, a centrului modal); de aici tronsonarea segmentelor modale (ce a intervenit indubitabil în urma asimilării

tehnicii similare weberniene); de aici tendința supunerii acestor tronsoane unor procedee care să ducă finalmente la atingerea totalului cromatic (principalele procedee fiind acelea ale *complementarității* și ale *transpoziției limitate*, procedee ce asociază, de ex., sunetele **m.** originar și pe acelea rezultate din inversarea acestuia, dar și diversele tronsoane, rezultate din materialul de bază, în diverse alte combinații). Între formațiile modale ce au premers, istoric și constructiv, **m.** sintetizate se numără gama hexatonică, **m.** t-s., **m.** cromatice și cele așa-zis acustice. **M.** create de Berger, pe baza secțiunii de aur*, sînt **m.** de tip sintetic, iar sistemul lor devine o expresie convingătoare a reevaluării gîndirii de veche sorginte modală. **II.** Stare majoră* sau minoră* a tonalității **(1)** în sensul ei restrîns = **m.** major, respectiv **m.** minor; gen **(II)** al tonalității. Termenii în sine provin din lb. romanice și nu din teoria modală a intonaționalului, ci din **m. (III)** ritmice (v. și *prolatio* **(2)**). Singură lb. germ. a păstrat termenii *dur* și *moll*. Genul tonalității **(2)** este determinat de poziția terței față de tonică*. Starea majoră sau minoră a **m. (I, 3)**, deși o realitate, este aplicată prin retropolare în raport cu gîndirea veche, căci caracteristicele acestora erau hotărîte de cîte un interval aparte; inserarea ionicului și a eolicului în sistemul lui Glareanus au impus și terța mare și mică drept caracteristice, rămînînd finalmente singurele intervale care „au făcut carieră" după restrîngerea tuturor **m.** la cele două amintite, mai bine zis, la dualitatea tonală. **III.** (în *Ars Antiqua)* Schemă ritmică aplicată unei compoziții **(1)** și care nu se schimbă în cuprinsul unei voci **(2)**. Una dintre noțiunile foarte puțin clarificate și intens controversate ale teoriei* muzicii, **m.** se bazau pe cele două valori* ritmice, *longa** și *brevis** (v. *breve* **(2)**), derivate, după unii teoreticieni, din valorile prozodiei* gr. Cu ajutorul ligaturilor, în notația **(III)** mensurală (numită și notație modală), **m.** puteau fi supuse combinărilor, prin treceri de la un **m.** la altul în conformitate cu așa-numita *ordo*, ce arăta frecvența și succesiunile schimbărilor schemei ritmice la bază (pînă la o pauză* ce readucea formula schemei inițiale). Cele șase **m.** (ex.), stabilite în sec. 13, au fost categorisite în *modi perfecti* și *modi imperfecti;* la primele, valoarea de început corespundea aceleia de încheiere, la celelalte, aceste valori erau necorespondente. ■ În sec. 15—16, noțiunea servea, alături de *tempus* (v. timp **(1)**) și *prolatio* la stabilirea mensurii **(2)**. Astfel: relația dintre *maxima** și *longa** închipuia *modus maior (major) (m. maior perfectus*: 1 *maxima* = 3 *longae; m. maior imperfectus*: 1 *maxima* = 2 *longae)*, iar relația dintre *longa* și *brevis* închipuia modus minor *(m. minor perfectus*: 1 *longa* = 3 *brevis; m. minor imper-*





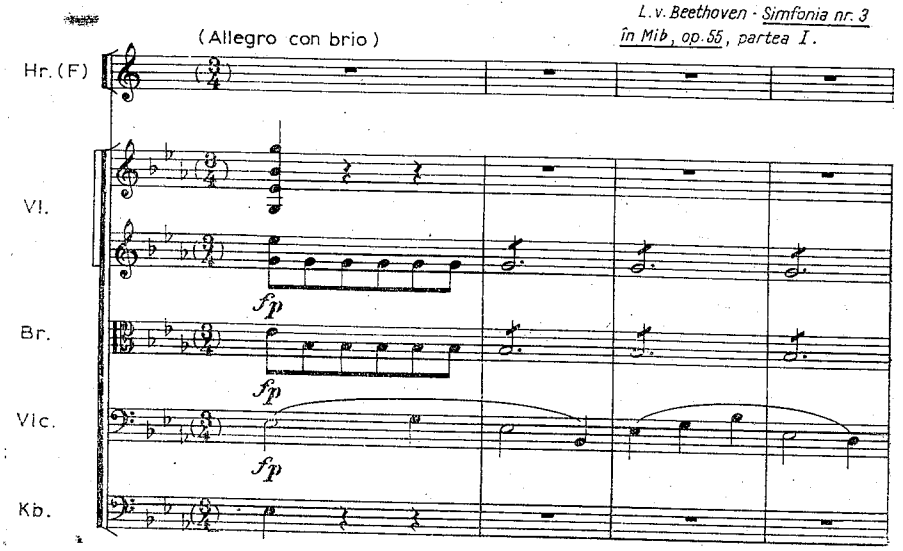
Mod **(III)**

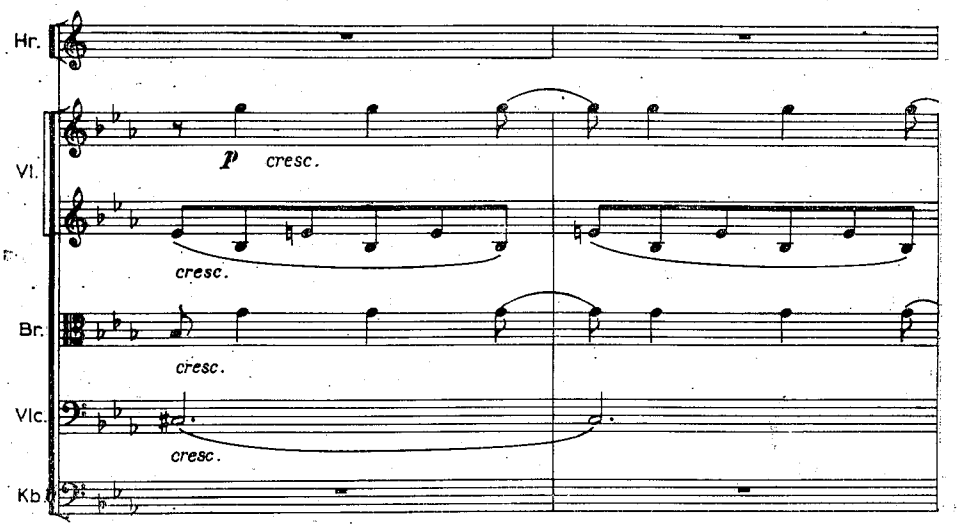
fectus : 1 *longa* = 2 *brevis*. Ideea de perfecțiune era, se știe, ezoteric atașată în ev. med. aceleia a simbolului numărului trei, de unde prevalența ternarului* asupra binarului*. ■ Aflate în fond, ca și sistemul gr. al picioarelor **(1)** metrice sau sistemele **(II, 6)** descoperite în folc., sub incidența unui principiu cantitativ de organizare a duratelor (deși raportul dintre valorile lungă și scurtă, constituit într-un șir discret, premerge sistemul divizionar al sec. 17—18), **m.** ritmice medievale sînt expresia perenității acestui fel de gîndire *cu* și *asupra* duratelor. Existența sa latentă revine periodic la o viață istorică reală, ca de ex. în **m.** ritmice ale lui Messiaen. Surprinzătoare în cazul celor din urmă este nu atît recurgerea la valorile indivizibile (fiind mai aproape deci de sistemul ant. sau de acela *parlando giusto)*, valori ce proliferează, dimpotrivă, prin adițiune, cît gruparea lor în entități imuabile — **m.** ritmice —, probînd nu numai reafirmarea în muzica sec. 20 a constructivismului ci și a unui de mai înainte așteptat spirit normativ. (G. F.)

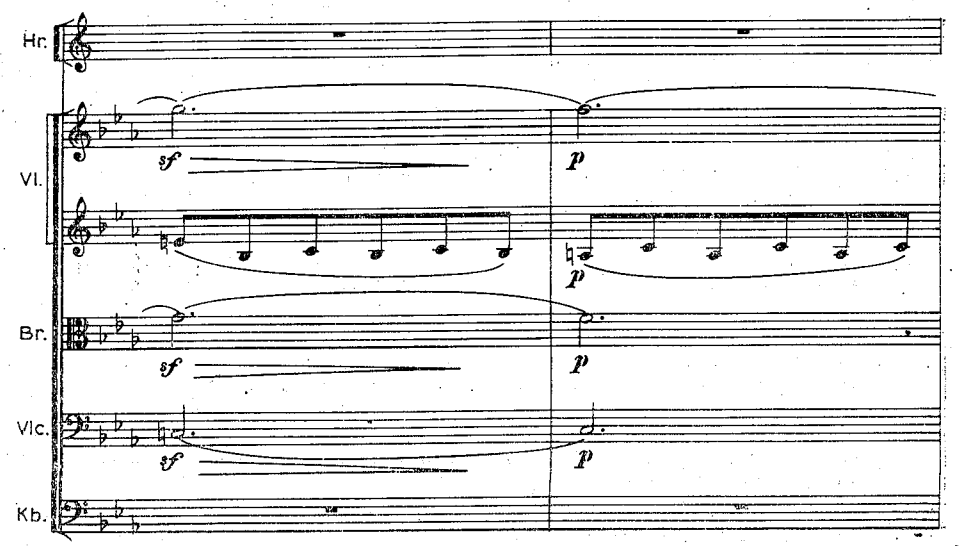
moderato (cuv. it. „moderat"), indicație de tempo **(2)**, care utilizată singură, desemnează o mișcare moderată, aproximativ între *allegro** și *andante**. Apare adesea lîngă un alt termen de mișcare, reducînd din efectul acestuia. Astfel, *allegro* **m.** este mai puțin repede decît *allegro* și *andante* **m.**, mai puțin rar decît *andante*. Abrev. *mod.*

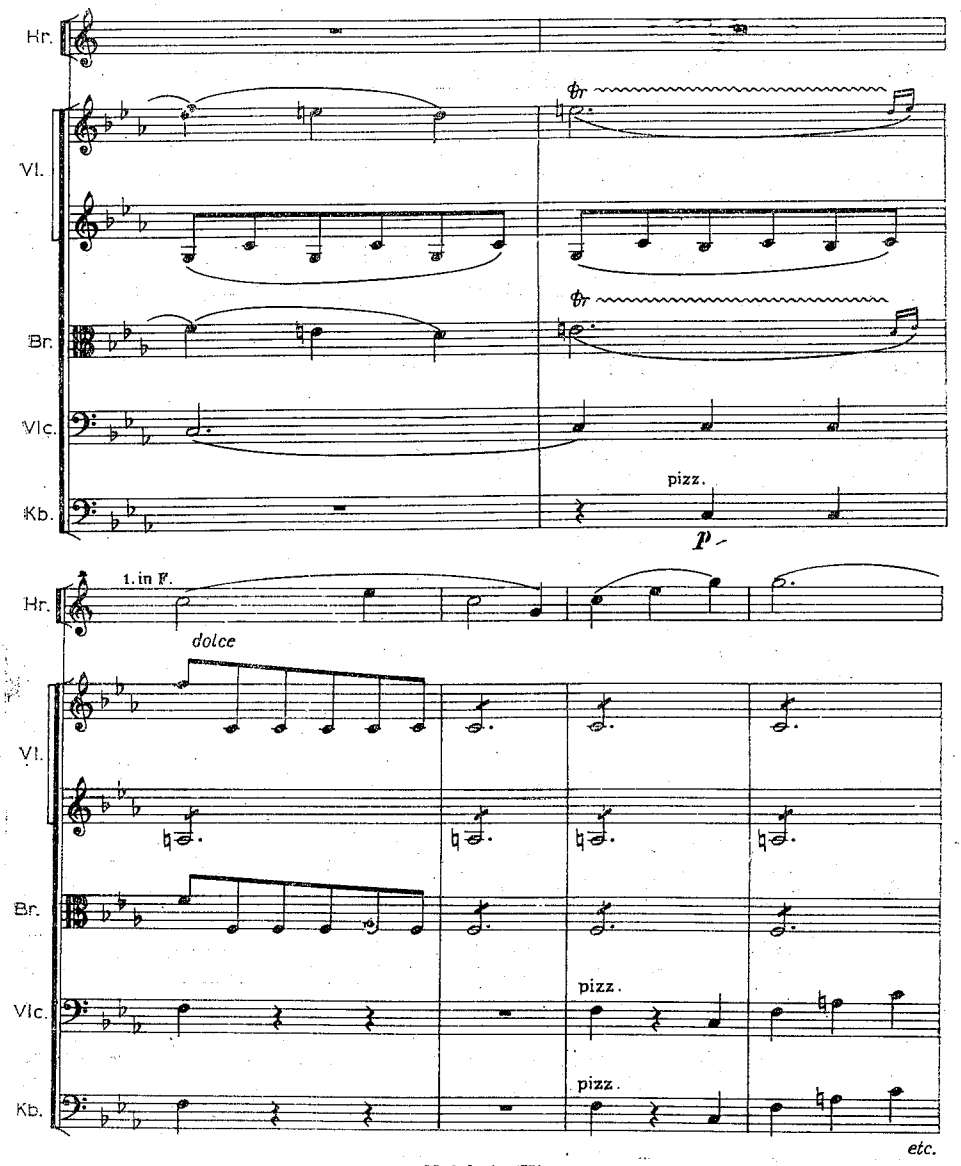
modern jazz, jazzul* epocilor *bop** *(be-bop,* 1944) și al celor ulterioare, spre deosebire de jazzul *New Orleans**, *Dixieland** *„mainstream"* (epoca *swing* **(2)**) și *„rhythm and blues"*, *„rock and roll"* și *„gospel"*. **M.** utilizează o armonie **(III)** evoluată, linii melodice de un tip nou, ritmică* și metrică **(1)** mai variată ca în trecut. (M. B.)

modulație I. (FIZ.) Variația în timp (după o anumită lege, corespunzătoare unui mesaj de transmis) a unuia din parametrii unui semnal




Hr.
Vl.
Br.
Vlc.
Kb.
p cresc.
cresc.
cresc.
cresc.


Hr.
Vl.
Br.
Vlc.
Kb.
sf
p
sf
p
sf
p



Modulație (II)

purtător. În cazul semnalelor purtătoare sinusoidale, se utilizează **m.** de amplitudine* sau de frecvență*. În fenomenul bătăilor* acustice are loc o **m.** de amplitudine a undei care rezultă din suprapunerea altor două de frecvență apropiată, **m.** manifestată prin întăriri și slăbiri periodice (v. perioadă (**2**)) ale sunetului rezultant. ■ Cercetările electroacustice arată că efectul *vibrato** vocal are un caracter complex, constînd din variații periodice simultane de frecvență, de intensitate* și de timbru* ale sunetului emis; aceste variații se repetă, în mod normal, de c. șase ori pe secundă. Diferențele de frecvență sînt de c. un semiton* în cazul vocii umane și de c. un sfert de ton (v. microinterval) în cazul instr. muzicale la care se poate obține acest efect. Diferențele de intensitate sînt foarte mici (2—3 dB). În *tremolo** vocal, **m.** de amplitudine este minimă, pe cînd cea de frecvență marcată (7—10 pe-

rioade* pe secundă), ceea ce dăunează calității emisiei sonore.

Bibliogr.: *Lexiconul tehnic român*, Buc., 1962; Traneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Vennard, W., *Singing and Music*, Los Angeles, 1949; Cocchi, L., *Il canto artistico*, Torino, 1953; Husson, R., *Vocea cîntată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968. (D. U.)

II. Procesul schimbării unui centru tonal (v. tonalitate **(2)**) cu un altul sau a unei configurații modale* (ori sonore, organizată și delimitată, indiferent în ce sistem **(II)**) cu o alta. **M.** este deci proprie organizărilor muzicale nu numai pe baza principiului subordonării sunetelor (gravitație), care reclamă un centru bine determinat și afirmat sonor (unele moduri, gamele* sistemului tonal, sau unele configurații sonore ce posedă un centru stabil), ci și întregului sistem modal (deci și modurilor care nu sînt constituite pe o ierarhie a sunetelor). Astfel, simpla schimbare a unei configurații modale cu alta, fără a implica un proces complex, se poate numi propriu-zis **m.** Ideea existenței unui proces, în sens clasic, prin care se efectuează **m.** în cadrul tonalității **(1)** ar putea infirma această părere. Dar tot tonalitatea ne-a obișnuit cu **m.** bruscă în care nu este implicat nici un proces tehnic ci doar unul psihologic. Și tot tonaliștii, prin lărgirea conceptului tonal, ne-au obișnuit cu zone tonale comune în care **m.** își pierde la un moment dat funcția, zonele tinzînd spre o „nebuloasă" fapt ce, pînă la urmă, a dus la atonalitate* (v. și dodecafonie). Astfel, în ideea tonalității lărgite, schimbarea unei anumite configurații sonore, care se afirmă psihologic pe o suprafață muzicală mai amplă, cu o alta, care se va afirma în continuare, implică ideea de **m.** Mergînd mai departe cu raționamentul și considerînd, într-o accepție europ., atît sistemul tonal cît și cel serial*, cazuri particulare ale unui modalism lărgit, vom constata că ideea de **m.** ar corespunde și serialismului atunci cînd se produce o schimbare de serie* (și nu o schimbare de formă sau transpoziție* a seriei !). Mai mult, Șt. Niculescu tratînd intersecția categoriilor sintactice prin trecerea de la o sintaxă **(2)** la alta (cu ajutorul elementelor comune), numește un atare proces „**m.** de sintaxă". Tragem de aici concluzia că **m.** în sensul larg al cuvîntului, înseamnă o schimbare (tehnică și psihologică) de stare a unei configurații sonore bine afirmate (stabile) cu o alta ce se va afirma ulterior. Bineînțeles acesta este aspectul abstract al **m.**, considerînd și sistemul temperat* ca o parte a sistemului modal netemperat, ce cuprinde totalitatea muzicilor extraeuropene (un sistem extrem de vast și bogat, în care **m.** acționează, în primul rînd, la nivelul psihologic, presupunînd un proces foarte complicat de semnificații legate de stare). ■ Practic, în muzica europ., unde termenul este folosit atît în teoria **(2)** muzicii (în studiul melodiei*) cît și în armonie **(III, 1-2)**, reclamînd un proces de schimbare a centrului sonor de pe un sunet pe altul, cu sau fără schimbarea modului, distingem două aspecte : **m.** în sistemul tonal și în sistemul modal (în accepția europ.). Prin **m.** în sistemul tonal (impropriu numită *modulație*; D. Cuclin propune termenii : *tonulație* — pentru trecerea dintr-o tonalitate în alta fără a se schimba modul, respectiv : *Do-La*; tono-**m.** — pentru schimbarea tonalității și a modului respectiv : *Do-la*; **m.** pentru schimbarea modului, respectiv *Do-do*) se înțelege un proces de trecere de la o tonalitate la alta ce urmează anumite reguli bazate pe înlănțuirile tonale urmărind două criterii : gradul de afirmare a noii tonalități și gradul de înrudire a tonalităților (v. cercul cvintelor). După primul criteriu determinăm : *inflexiunea modulatorie* (se „atinge" pe o suprafață mică o altă tonalitate, revenindu-se la cea de la care s-a plecat), **m.** *pasageră* (se ajunge într-o tonalitate care nu se afirmă, ci are doar o funcție de tranziție spre o alta) și **m.** *definitivă*, (unde se afirmă și se stabilește o altă tonalitate pe o suprafață muzicală mai mare). Cel de-al doilea criteriu se referă la **m.** la tonalități apropiate (deci la cele înrudite de gradul I — la relativă* : *Do-la* și *la-Do*; la D; *Do-Sol*; la relativa D : *Do-mi*; la Sd : *Do-Fa*; la relativa Sd : *Do-re*) și **m.** la tonalități depărtate pe scara cvintelor care presupune un proces mai complex, unde măiestria compozitorului este pusă la încercare. În acest sens se utilizează diferite procedee ca : **m.** prin tonalități tranzitorii, prin progresii* modulatorii, melodice sau arm., prin schimbarea modului (la omonimă* : *Do-do*), prin pasaje cromatice (cromatismul* în armonie : a se analiza muzica lui R. Wagner, R. Strauss etc.), prin substituirea de funcțiuni* (prin trepte* comune), prin enarmonie **(2)** (melodică sau armonică) și prin **m.** bruscă (folosind situații psihologice). ■ În sistemul modal, procesul **m.** prezintă o multitudine de posibilități. Totuși, cîteva principii mai des întîlnite, considerate generale pentru modurile sferei muzicale europ., se cer menționate : inflexiunea prin trepte mobile, schimbarea configurației modului păstrîndu-se tonica finală* (v. metabolă), schimbarea atît a tonicii cît și a configurației modale, **m.** prin fragmente și zone modale caracteristice sau comune etc. Dintr-un punct de vedere teoretic mai nou, în sistemul tonal și în cel modal păstrarea configurației tonale sau modale și schimbarea centrului (tonicii) nu constituie o modulație ci o transpoziție (de ex.: *Do-La* = transpoziția configurației gamei *Do* major — a configurației tonale model — pe sunetul *La*, de unde rezultă gama *La* major). Acest fel de a privi lucrurile ar reprezenta o extindere a concepției teoriei seriale* asupra sistemului de organizare tonală sau modală. În sfera teoriei tonale este infirmat un asemenea mod de gîndire (corect, în schimb aplicat ulterior unor practici muzicale deja constituite, dar ceea ce nu înseamnă că nu

poate fi utilizat în analiza unor principii tonale !), procesul **m.** definindu-se în limitele accepției clasicismului* muzical, bazat pe culoarea particulară a fiecărei tonalități și pe latura afectiv-psihologică a modurilor (major*-minor*). Cu toate că în perioada renascentistă au existat unii compozitori vizionari în tratarea procesului **m.**, ca Gesualdo da Venosa, (poate pentru că armonia tonală încă nu-și stabilise toate coordonatele în mod precis), epoca clasică a impus un principiu restrictiv, care, încetul cu încetul, începînd cu ultimele lucrări mozartiene și cu Beethoven, s-a deschis, lăsînd loc cromatismului ce a dominat perioada romantică. **M.** cromatică și cea enarmonică culminează în muzica lui R. Wagner, ca mai apoi, lărgirea tonalității să ducă la pierderea coordonatelor clasice în ceea ce privește procesul **m.**, ajungînd în sec. nostru într-o stare incertă. De pildă, în concepția lui Hindemith, **m.** înseamnă o trecere de la o zonă tonală la alta unde „diferențierea ponderii acordice ne permite să alcătuim serii de acorduri* în care să se afle opuse, la un moment dat, două tonalități bine distincte". Astăzi s-ar impune, datorită revenirii la ideea de centru, o reevaluare, bineînțeles pe alte coordonate, a procesului **m.**

modus (cuv. lat. „fel", „chip") v. **mensura (2)** ; **mod.**

moldovenească, joc* popular românesc în măsură binară* (2/4 ; 4/4) și în mișcare vioaie. Se execută în cerc închis, care se desface în cercuri mici, dansatorii schimbîndu-și brusc direcția. Melodia corespunzătoare acestui joc.

moll, denumirea germană pentru minor* (tonalitate **(2)**, acord*, interval*). Provine din lat. *molle.* Ant. : *dur** V. *b.*

molos (< gr., μολοσσός, după numele unei populații tracice), în metrica antică, picior. **(1)** format din trei silabe lungi : — — — — (A. M.)

molto (it. „mult, foarte"), termen care, alăturat unor indicații de tempo **(2)**, dinamică* sau expresie*, accentuează efectul acestora. Astfel, *allegro* **m.** desemnează o mișcare mai rapidă decît *allegro ; crescendo* **m.**, o creștere mare a intensității sunetului ; **m.** *espressivo*, „foarte expresiv".

moment muzical, mică piesă instrumentală aparținînd literaturii muzicale romantice. Schubert a scris 6 celebre **m.** pentru pian (op. 94). (I. R.)

momîrul, joc* popular românesc, de bărbați, răspîndit în sudul Banatului (jud. Caraș-Severin). Se joacă în linie cu brațele pe umeri. Are ritm binar* (dactilic*) și melodie proprie ; mișcarea este rapidă cu pași mărunți ușor săltați, executați alternativ pe loc și cu deplasări bilaterale. Face parte din familia briielor* bănățene noi. (C. C.)

momîrlănește v. **jiana.**

monism v. **armonie (III, 2) ; dualism.**

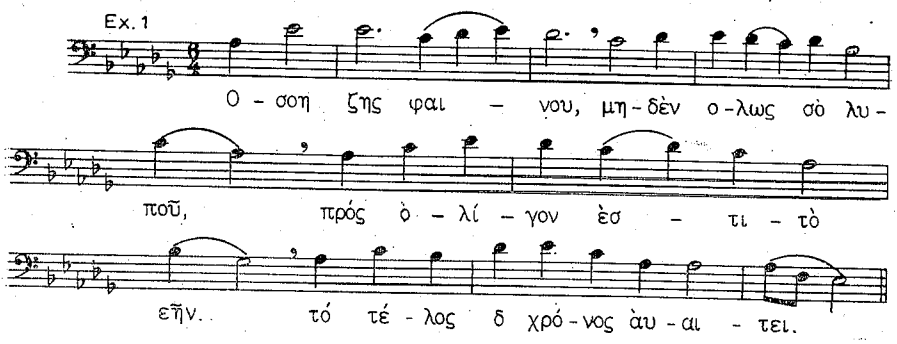
monitores v. **psalt.**

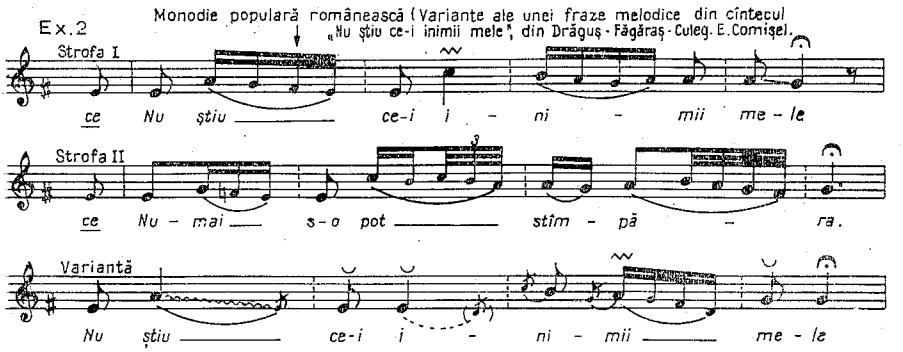
monochordon v. **monocord.**

monocord (< gr. *monochodon.* „o singură coardă"), instrument cordofon ciupit, care a servit lui Pitagora pentru experiențe acustice. O coardă întinsă peste o cutie de rezonanță* lungă și subțire (împărțită în intervale* prin semne) putea fi prescurtată sau prelungită cu ajutorul unui căluș* mobil. Denumirea de **m.** a fost utilizată și atunci cînd instr. i s-au adăugat mai multe coarde (în sec. 11, are 8—19 coarde). Începînd din sec. 14 începe procesul de transformare a **m.** în *clavicord**. Sin. : *canon* **(1)**. V. *qânûn.* (W. D.)

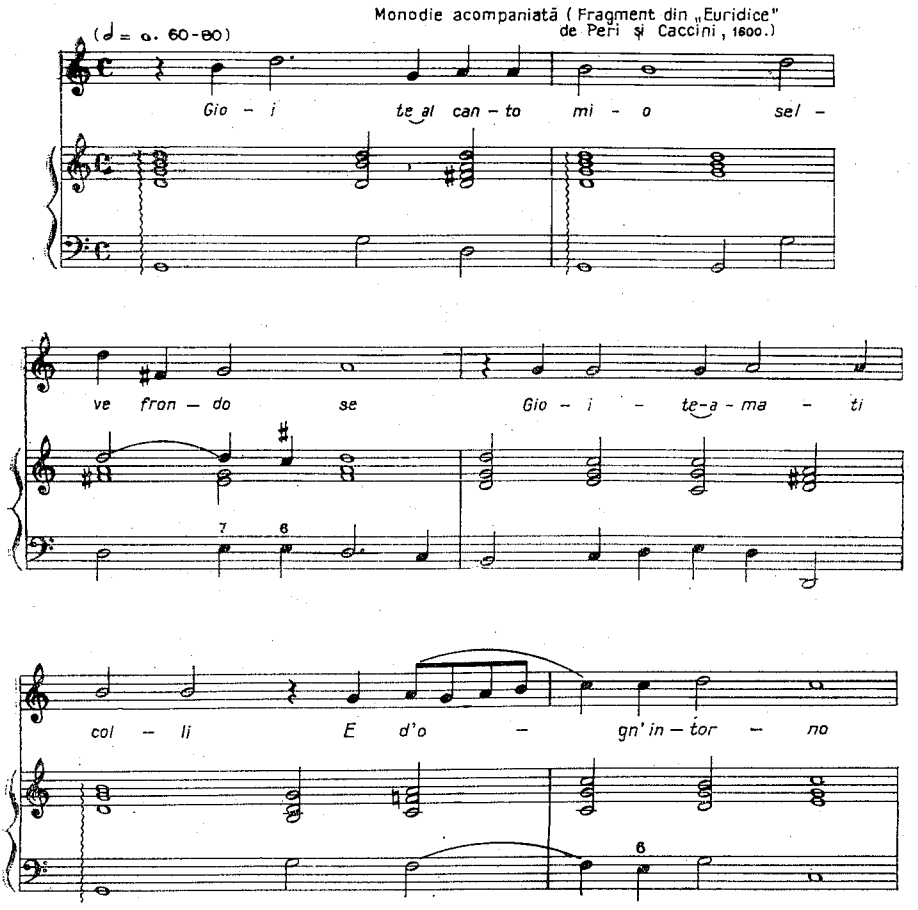
monodie (< grec. μόνος „singur" + ᾠδή „cîntec") **1.** Avînd sensul inițial de cîntec la o singură voce **(2)**, termenul se aplică la totalitatea muzicii al cărei unic element de expresie este melodia*. În această accepțiune, **m.** ocupă o arie largă, atît pe plan istoric cît și geografic.

Monodie greacă (Epitaful lui Seikilos, sec. I e.n)





Monodie (1)



Monodie (2)

Ea se naşte în fazele primitive ale omenirii, stăpîneşte antic. şi ev. med. şi supravieţuieşte pînă astăzi în folc. unui mare număr de popoare. Formele pe care le îmbracă sînt determinate de condiţiile epocilor şi a culturilor cărora le aparţine. Se pot diferenţia astfel: **m.** primitivă, **m.** ant. (ex. muzica greacă), **m.** medievală religioasă (cîntecul bizantin* şi gregorian*) şi laică (melodiile profane cu text latin din sec. 9 şi 10, *chansons de gestes**, muzica trubadurilor*, a truverilor* şi a Minesängeri*-lor, cîntecele de dans*, de petrecere etc.), precum şi muzica pop. din diverse epoci şi regiuni ale globului (Ex. 1). **M.** este opusă multivocalităţii* şi, în speţă, polifoniei*, tehnică pe care se bazează dezvoltarea muzicii culte europ. din ultimul mil. Chiar şi atunci cînd este executată în grup (vocal sau instr.), **m.** se limitează la un singur plan melodic, realizat de toţi participanţii. Executarea **m.** în grup poate da naştere cel mult unor neconcordanţe, constînd în reproducerea melodiei la octave sau alte intervale (omofonie*) sau cu mici abateri de la conturul ei originar (heterofonie*). Dispunînd de un număr redus de mijloace de expresie, **m.** atribuie acestora în schimb o mare varietate, ceea ce duce la o deosebită bogăţie a ei în privinţa modurilor*, a ritmului* şi a ornamentării*. Pe de altă parte, lipsindu-i constrîngerea încadrării într-o structură polif., ea se desfăşoară în deplină libertate, sub impulsul unui nestăvilit avînt improvizatoric (v. improvizaţie), dînd prilej repetărilor în nesfîrşite variante **(1, 1)**. Un exemplu tipic în această privinţă îl oferă cîntecul pop. românesc. (Ex. 2). **2. M.** *acompaniată* este o practică introdusă la sfîrşitul sec. 16 de compozitorii „Cameratei florentine"* (Galilei, Peri, Caccini, Monteverdi), constînd în suprapunerea unei melodii vocale pe un acomp. acordic al unui bas continuu*. Avînd la bază aspiraţiile renascentiste de reînviere a teatrului antic şi a vechii **m.** gr. vocal-instr. (aulodie*, chitharodie*), dezvoltarea **m.** acompaniate este favorizată în acelaşi timp de răspîndirea unor instr. (laută*, clavecin* şi orgă*), precum şi de tendinţa generală a sec. 16 de simplificare a polif. vocale, cu transcrierea vechilor piese polif. corale, pentru voce **(1)** şi instr. **M.** acompaniată, reprezentînd *la seconda pratica* (v. şi *musica mensurata*) faţă de scriitura polif. vocală a Renaşterii*, are importanţă nu numai în formarea unor genuri vocale (recitativ*, arie*, cantată*, operă*) şi instr. (suită*, sonată* *concerto grosso**), ci şi în întreaga evoluţie a muzicii europ. moderne, datorită contribuţiei ei la cristalizarea limbajului armonic (ex. 3). (L. C.)

monofonie (engl. *monophony*), termen utilizat în special de către muzicologia engleză, echivalent semantic cu monodie*. După opinia muzicologilor it. şi fr., **m.** acoperă prima accepţiune a noţiunii de omofonie*, indicînd un tip de scriitură în care o melodie este executată solistic sau de către un grup vocal, instr. sau vocal-instr., la unison* sau octavă*. Ex. de **m.** muzica antică greacă*, gregoriană*, cîntecele trubadurilor*, truverilor* şi *Minnesänger**-ilor, o bună parte a muzicii pop. etc. (S. R.)

monotematism, utilizarea unui singur element tematic (v. temă), într-o construcţie muzicală. Sonatele* epocii baroce (J. S. Bach, Händel, D. Scarlatti) sînt aproape întotdeauna monotematice, forma* bazîndu-se pe expunerea şi dezvoltarea unei teme unice de-a lungul unei întregi mişcări **(3)**. În muzica romantică de la sfîrşitul sec. 19, principiul ciclic*, folosit pentru unificarea diferitelor părţi ale unei lucrări, tinde spre un nou fel de **m.**, în cazul în care întregul material melodic derivă dintr-o singură idee generatoare. (A.R.)

morendo (cuv. it. „murind"), indicaţie dinamică*, întîlnită îndeosebi la sfîrşitul unei piese sau părţi de ciclu **(1, 2)**, prin care se cere o descreştere gradată a intensităţii sunetului pînă la dispariţia totală a acestuia. După Riemann, sin. cu *calando**, *mancando**, *smorzando** şi *deficiendo*.

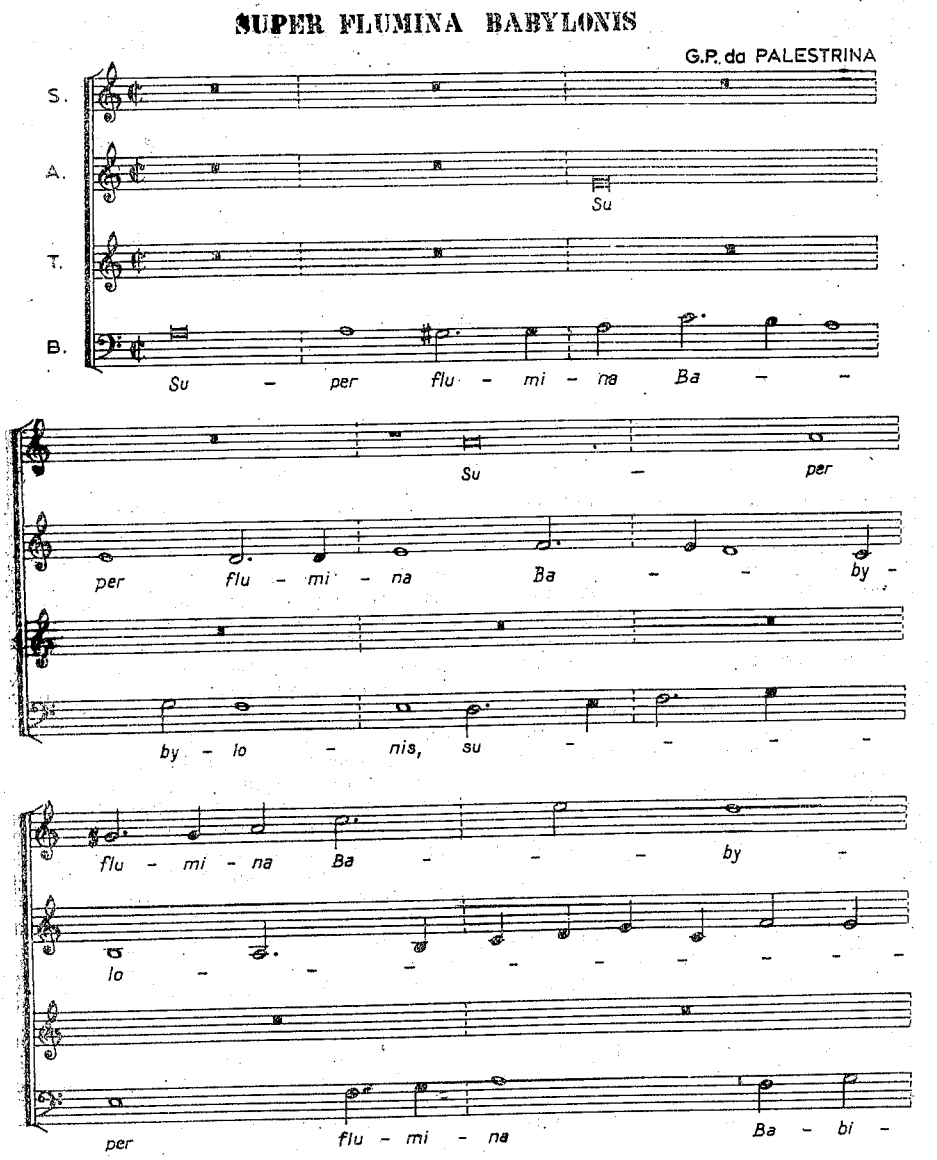
moresca (cuv. it.; sp. *morisca*), dans răspîndit în Europa (Spania, Portugalia, Italia, Dalmaţia, Germania) sec. 15—17, în forme relativ diferite dar avînd ca elemente comune caracterul războinic (dans cu spade) şi mascarea, bănuindu-i-se astfel o străveche origine magică (cultul fecundităţii). Neclarificata etimologie a cuvîntului („dans maur"?) ca şi legătura nu îndeajuns atestată cu engl. *morris dance*, nu poate totuşi să nu ţină seama de unele similitudini dintre **m.** şi dansul engl., cel din urmă (iniţial în componenţa unor alaiuri de urare) fiind un dans exclusiv bărbătesc şi comportînd pe lîngă atributele enumerate şi o costumaţie prescrisă. Sîntem oare în prezenţa unui fond coreic arhaic la care poate fi ataşat şi jocul căluşarilor*? (G. F.)

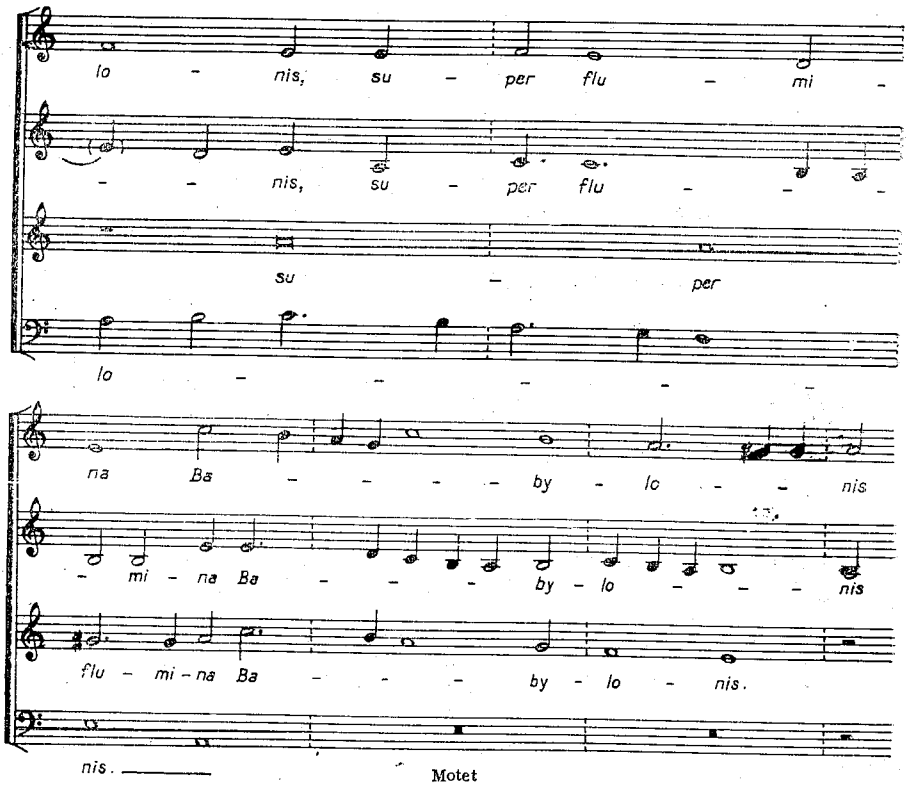
morişcă (it. *raganella;* engl. *ratchet;* fr. *crecelle;* germ. *Ratsche*), instrument de percuţie* autofon. Construit în întregime din lemn, este format din trei piese: a) un mîner care se termină cu o roată dinţată, b) o ramă dreptunghiulară fixată de mîner şi c) o lamă flexibilă, cu o extremitate fixată de ramă, iar cealaltă se sprijină pe şanţul roţii dinţate. Prin rotirea ramei se produce un zgomot, un fel de ciriit. A fost întrebuinţată pentru prima dată în *Simfonia copiilor* atribuită lui J. Haydn sau Leopold Mozart. (A. P.)

morris dance (cuv. engl.) v. **moresca.**

mosso (cuv. it. < *mossa* „mişcare"), indicaţie de tempo **(2)** ce desemnează o mişcare rapidă, vioaie. În acest sens modifică un alt termen de tempo căruia îi este alăturat (ex.: *andante* **m.**, *allegro* **m.**). De asemenea, cuvîntul intră în componenţa indicaţiilor de reducere a mişcării (*meno* **m.**) şi de creştere a acesteia (*più* **m.**)

motet (< lat. *motetus*, derivat din *motus* „cuvînt"), formă polifonică* frecventă încă din sec. 12—14, în care se suprapun simultan mai multe voci **(2)** (melodii) de sine stătătoare, ale căror texte erau și ele diferite uneori (laice sau religioase). **M.** ca atare se cristalizează și se definește în Renaștere*, principiul său de scriere fiind foarte simplu: unui grup de cuvinte cu sens de sine stătător i se adaptează un motiv* muzical corespunzător, care se expune succesiv de către fiecare voce, în stil imitativ (v. imitație), constituind germenele fugii*. **M.** își află rădăcinile în începuturile polifoniei* pe care le întreprindea școala de la Nôtre-Damme din Paris (v. *Ars Antiqua*). Este cunoscută aici forma compozițională numită *organum**, scrisă pentru 2—4 voci, din care cea mai gravă, *tenor* **(3)**, (care era uneori împrumutată din repertoriul muzicii pop.) prezenta tema* principală în timp ce vocile celelalte interpretau vocalize* înalte. Pe aceste vocalize s-au pus mai apoi texte literare, cuvinte (lat. *motus*, fr., *mots*) astfel încît vocea de bază și cele suprapuse cîntau texte deosebite





Motet

(putînd apare în același timp un text religios suprapus cu un text laic, chiar în limbi diferite : lat. și lb. pop.). Îmbogățirea ritmică și stilul imitativ aplicat **m.** precum și asocierea cîntului cu acomp. instr. au contribuit la dezvoltarea **m.** în sec. 13 și apoi în sec. 14 în lucrările lui G. de Machault, eliberîndu-se de vechile constrîngeri în lucrările lui Dunstable, Dufay, Power și amplificîndu-se la 5—6 voci în lucrările lui Ockeghem și Obrecht. Cuvintele în lb. pop. dispar, textele lat. rămînînd suverane în genul **m.**, cel mai adesea avînd subiect religios și doar rareori pe texte laice. **M.** este predominant pentru compozițiile religioase din sec. 16, numărul vocilor variind de la 2—la 16 (majoritatea fiind însă scrise pentru 4—5 voci). În Renaștere, libertatea melodică și ritmică este foarte mare, bazîndu-se însă pe reguli compoziționale foarte bine determinate. (Ex.) Figuri de seamă ale epocii abordează genul **m.**: Cl. Janequin, Cl. de Sermisy, O. de Lassus (francoflamanzi), G. Gabrielli, G. P. da Palestrina, Manini (italieni), Finck și Aichinger (germani), Vittoria și Moreles (spanioli), Morley, Byrd și Gibbos (englezi). Sec. 17 aduce o diferențiere în cadrul **m.**: **m.** *mic* la 1—2 voci și **m.** *mare* scris pentru soliști, cor mare (2—5 voci) și orch., reprezentate prin creația lui Lully și Lalande în Franța, Blow și Purcell în Anglia, Schütz în Germania. Sec. 18 înregistrează, prin școala „versaillaise", o fază originală în muzica religioasă fr. (Charpentier, Campra, Couperin) precum și lucrări deosebit de reprezentative semnate de J. S. Bach (în Germania), Fux, Caldara, Mozart (în Austria). În sec. 19 înclinația spre genul instr. și al teatrului muzical (opera*) trece în uitare genul vocal-polif. al **m.** religios. Spre sfîrșitul sec. 19, Ch. Bordes, A. Guilmant și V. d'Indy, inaugurînd *Schola cantorum*, intenționau să reabiliteze genul, punînd la bază stilul bachian și polifonia sec. 16; aceleași intenții le avea și F. Witt în Germania. Totuși actualizarea **m.** nu s-a produs, putîndu-se cita doar lucrări izolate compuse de Gounod, Franck, Saint-Saëns, Bruckner, Reger ș.a. (M. M)

motiv, cea mai mică unitate semnificativă a discursului melodic. Deși constituie unul din conceptele descriptive fundamentale ale muzicologiei*, **m.** nu are pînă în prezent o definiție satisfăcătoare, unanim acceptată. După H. Riemann, **m.** desemnează unitatea melodică minimală structurată binar*, pe baza opoziției instituite între cele două secvențe melodico-ritmice care îl alcătuiesc; secvența slabă, anacruzică (v. anacruză) și secvența accentuată.

cruzică *(leicht* und *schwer)*, caracterizate prin acumulare energetică și respectiv culminație și, eventual, relaxare tensională. Scheletul metroritmic al **m.** se concretizează în cele mai diferite forme **M.** acoperă aprox. o măsură*; el este subordonat de grup*, semifrază, frază*, perioadă **(1)**, etc., dar nu suportă subdivizări. În procentul variației **(1)**, **m.** își păstrează identitatea cu condiția respectării plasamentului său metric. Teoria motivică riemanniană, foarte valoroasă în esență, poate redeveni viabilă printr-o interpretare mai largă. Se poate reține astfel că **m.** este polarizat de un accent **(III, 4)** culminativ (care coincide în general cu un accent **(II, 1)** metric principal) și se particularizează prin pregnanță ritmico-melodică. Slăbirea intensității accentului culminativ conduce la destructurarea **m.**, la evoluția sa către figură **(1)**. În prezent, majoritatea muzicologilor apreciază că **m.** se plasează aprox. în cadrul a două măsuri*, este direct subordonat frazei* și poate fi analizat prin două sau mai multe celule*. (S. R.)

moto (cuv. it. „mișcare") **1.** Cuvînt care intră în componența unor indicații de tempo **(2)** cărora le adaugă o nuanță de rapiditate (*allegro con* **m.**, *andante con* **m**). ■ *Con* **m.**, fără altă indicație, desemnează o mișcare rapidă. **2. M.** *perpetuo* (loc. it. „mișcare nesfîrșită"), titlul unei piese de virtuozitate sin. *perpetuum mobile**.

movimento (cuv. it. „mișcare"), tempo **(2)**-ul unei piese muzicale. ■ *Doppio* **m.** (loc. it. „dublă mișcare"), indicație care cere o schimbare de tempo la o viteză dublă față de cea anterioară.

mridanga v. **tablă**.

m.s., v. **abreviații ; m (2)**.

mugam v. **maqam**.

muiereasca, joc* popular românesc din jud. Sălaj. Face parte din ceremonialul nupțial și este jucat de socăcițe (femeile care pregătesc mîncărurile și servesc la masă). Are ritm binar* sincopat* — ; se execută pe loc cu pași săriți. Elementul principal îl constituie numeroasele strigături* (cu caracter erotic sau satiric) legate de eveniment. (C. C.)

multivocalitate, structură sonoră bazată pe concomitența a două sau mai multe linii melodice (voci **(2)**) și care, opusă monodiei*, constituie expresia cea mai generală a formelor de polifonie*, omofonie* sau eterofonie*. Termenul germ. *Mehrstimmigkeit* a dobîndit această accepție generalizată (Adler, Schneider) din motive de sistematică, în urma descoperirii unor forme variate de polif. pop. sau primitivă. În rusă, termenul многоголосия se leagă de polif. pop. spontană. În lb. rom., termenul a fost adoptat ca atare de Șt. Niculescu. Echivalente propuse : *multisonoritate* (Breazul), *plurivocalitate* (Cl. L. Firca), *plurifonie* (N. Rădulescu)

Bibliogr.: Adler, G., *Der Stil in der Musik,* Leipzig, 1911; Schneider, M., *Geschichte der Mehrstimmigkeit,* Tutzing, 1969; Cuclin, D., *Tratat de forme muzicale,* Buc.-1934; Persidskaia, T.S., *Osnovnie kompoziționnîie zakonomernosti mnogogolosarnskoi narodnoi pesni,* Leningrad, 1961; Firca, Clemansa, *Heterofonia în creația lui George Enescu,* în: aceeași, vol. IV, 1968. (G.F.)

mumulița ploii, păpușă, confecționată de către copii, din pămînt sau cîrpe, împodobită cu flori, lumînări și coji de ouă roșii ; îngropată, este după trei zile dezgropată și azvîrlită în apă. Textul este o invocație pentru ploaie, iar melodia un bocet* sau un fragment arhaic (alcătuit din cîteva sunete), repetat pînă la terminarea textului poetic. Vechi rit de fertilitate, reminiscență a culturii străromânești, **m.** a devenit astăzi, în unele sate din cîmpia Dunării, joc de copii. V. : *caloianul; paparudă.*

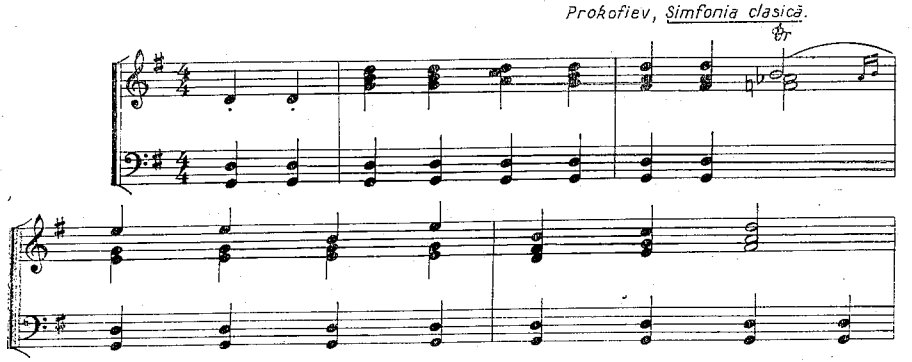
Bibliogr.: Burada, T. T., *Caloianul,* în Arhivc, Iași, XV, 1904; același, *Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale pop. român,* în *Almanah muzical,* Iași, III, 1877 ; Comișel, Emilia, *Folclor muzical,* Buc., 1967. (E. C.)

murciana v. **fandango**.

murguleț v. **rustemul**.

muscal (moscal) v. **nai**.

musette (cuv. fr. /myzetə/) **1.** Variantă franceză a cimpoiului*, foarte răspîndită. În sec. 18.



Musette (2)

virtuozi ai **m.** au fost Baton, Des Coteaux, Philidor, Dubuisson, Hotteterre, Charpentier, Chédeville (unii dintre ei autori de manuale și de colecții de muzică destinate **m.**). **2.** Dans* cu caracter pastoral, inițial în măsură ternară*, având permanent o pedală **(2)** în bas **(III, 1)** (caracteristică asemănătoare **m. (1)**). Era foarte răspîndit în muzica din timpul lui Ludovic al XIV-lea și Ludovic al XV-lea. Avea aspect de courante* liniștită. Indicația *„à la musette"* (sau simplu **m.** se găsește adesea și la începutul unui alt dans (gavotă*, menuet*) sau are funcția trio **(3)**-ului acelui dans (M. M.)

musica civilis (cuv. lat.) v. **cîntec de lume.**

musica enchiriadis (< gr. *encheiridion* „tratat" — v. enchiridic; papadichie), numele unui tratat din sec. 9, ce conține primele indicii ale polifoniei* occidentale (organum*). Aceste elemente de polifonie erau notate cu ajutorul unor semne literale derivate din semnul numit *daseia (dasia)*, la rîndul său provenit din notația **(II)** gr. instr. Multiplicarea acestui semn unic (prin pozițiile diferite pe care le lua în spațiile unor linii paralele — ideea unui viitor portativ*, ce a rămas însă fără urmare imediată a dat naștere unui cod de 18 semne-daseia. Ca autor al tratatului a fost considerat inițial Hucbald, astăzi cercetările părînd să desemneze alți posibili autori (între care benedictinul Hotgerus, m.c. 940). (G. F.)

musica ficta (cuv. lat. „muzică falsă, artificială"), în sec. 13—16, sunete străine de hexacord* sau hexacorduri transpuse* cu ajutorul accidenților*; înseși aceste sunete, hexacorduri și accidente, având acest rol. Față de reprezentarea deplină și unitară a sistemului medieval, în care diviziunea unei trepte prin semiton* se petrecea numai în locul unde apărea *b** *(b rotundum* sau *b quadratum)*, **m.** introducea și alte locuri în care o treaptă putea fi coborîtă sau ridicată, chiar dacă era *contra regularem vocum in gamate* (sau *gamut*, v. *gamma*) *dispositionen* (Jacobus Leodiensis, CS II, 293 b). Această **m.**, numită și *musica falsa*, în opoziție cu *musica vera et necessaria* (Philippe de Vitry, CS III, 18 b), departe de a descuraja pe compozitori, datorită acestei postulări negative din partea teoriei, își găsea o largă aplicare în muzica polifonică. În special *clausulae**-le și cadențele **(1)** muzicii polif. beneficiau de aceste cromatizări*. La începutul sec. 15, Prosdocimus stabilește o completă scară cromatică, ceea ce corespundea necesităților, tot mai complexe ale muzicii de orgă* și, în general, ale muzicii instr. Nu au fost complet elucidate problemele pe care le ridică în special descifrarea monumentelor muzicale, în care efectele **m.** au un caracter mai mult sau mai puțin obligat; în aceeași măsură, nu se poate stabili cu certitudine dacă cromatizările se efectuau într-un spirit încă modal sau aveau în substrat un sentiment al viitoarei tonalități **(1)**. Cert este însă, că cromatizările **m.**, modificînd caracteristicile modale originare în spiritul sensibilelor*, au netezit calea spre conceptul de tonalitate (G. F.)

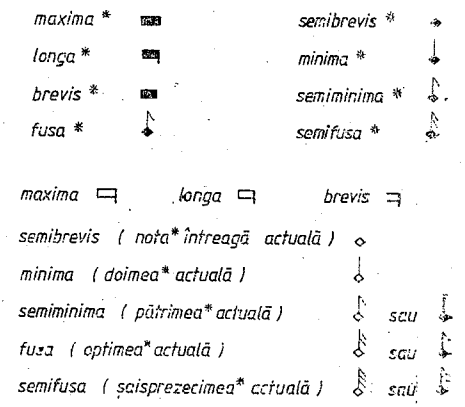
musica figurata (figuralis), în opoziție cu *cantus planus**, muzică ce făcea uz de „figurile" notației **(III)** mensurale (v. *musica mensurata*), în sec. 17—18, melodica obținută prin figurație*. Sin.: *cantus figuratus*. (G. F.)

musical, neologism nord-american de folosință internațională, sinonim la origine cu comedia muzicală sau cu o varietate a operetei*, **m.** s-a definit treptat ca un spectacol constituit pe o acțiune dramatică unitară (distingîndu-se astfel de spectacolul de revistă* sau de music-hall*, alcătuite din piese de sine stătătoare), într-o alternanță de scene vorbite, numere* muzicale și coregrafice. Situațiile dramatice bine caracterizate, uneori cu o tentă tragică, limbajul muzical evoluat, legat nemijlocit de muzica ușoară* modernă sau de jazz*, delimitează clar **m.** de opereta tradițională. Prin rolul important rezervat cîntecului printre mijloacele de expresie artistică, teatrul politic al lui B. Brecht *(Opera de trei parale* — muzica K. Weill etc.) poate fi socotit un antecesor al **m.** Școala americană a definit un alt stil, în care pe primul plan stau muzica — cu elemente predominant lirice — și coregrafia*, articulate totodată prin libretc* cu reală valoare dramatică (G. Gershwin — *Porgy și Bess*, F. Loewe — *My fair lady*, L. Bernstein — *Poveste din Cartierul de vest). Groapa* de R. Șerban (după romanul lui Eugen Barbu) reprezintă un început promițător al **m.** românesc. (R. G.)

musical glasses (cuv. engl.) v. **armonică (2).**

musica mathematica v. **musica poetica.**

musica mensurata (musica mensurabilis) (lat. „muzică măsurată"). Notele* *cantus planus**-ului erau la origine de o lungime nedefinită și erau lungite sau scurtate într-o manieră întîmplătoare în funcție de ritmul* și accentul **(1)** cuvintelor adaptate. Apariția muzicii figurate *(musica figuralis**)* a necesitat un sistem de



Musica mensurata (valori de note)

notație (III) care să exprime durata relativă și înălțimea fiecărei note. Apariția *organum*-*ului și a *faux bourdon**-ului au impus sincronizarea vocilor (2), prin valori precis raportate între ele ca și printr-un sistem complicat de *ligaturi* (ce uneau chiar opt valori). După Franco din Colonia, relațiile dintre note erau de două feluri: ternare* și binare*. Cifra 3, conform concepției pitagoreice, era considerată perfectă, de aceea *tempus perfectus* era cel ternar (notat printr-un cerculeț), iar *tempus imperfectus* era cel binar (notat printr-un semicerc); *prolatio** *maior* (= *semibrevis** împărțită în trei) (notată cu un punct în cerc) iar *prolatio minor* (= *semibrevis* împărțită în doi) (notată fără punct). Orice valoare se împărțea astfel cu trei sau cu doi. Pînă în sec. 13, valorile de note erau următoarele (ex. 1). Către mijlocul sec. 15, notele au fost diferențiate, prin goluri și înnegrire *(color)*, cele negre corespunzînd valorilor celor mai mici (ex. 2). Odată cu dezvoltarea muzicii instr. (a celei destinate instr. cu taste*, în special) s-a tins spre reprezentarea absolută, și nu doar relativă, a valorilor, în raport cu fixarea măsurii* și a tempo (2)-ului. Semicercul, deschis spre dreapta (C) din **m.** *(tempus imperfectum)*, a devenit semnul pentru măsura de 4/4, iar semicercul tăiat cu o linie verticală (*tempus imperfectum diminutium)* a devenit semnul pentru *alla breve** (2/2). În Italia sec. 16 încă, se făcea distincție între **m.** și *musica ultra (extra) mensuram* („fără măsură"); prima, numită de către Monteverdi *prima prattica* era proprie ariei*, strictă din punct de vedere ritmic, iar cea de-a doua, numită *seconda prattica*, (v. și monodie), era proprie recitativului*, liber din același punct de vedere. Sin: *cantus mensurabilis*. (I. S.)

musica poetica (loc. lat.), noțiune a tratatelor de compoziție din sec. 16, care ordonează muzica printre „artele vorbirii" (gramatica, retorica și dialectica), rupînd cu vechea concepție med. a *quadrivium**-*ului*.* **M.** a pus accentul pe conținutul pămîntean-uman al muzicii, pe capacitatea expresivă a acesteia. V.: *afectelor, teoria; etos* (1); *figură* (2). Ant.: *musica mathematica* (G. F.)

musica resevata (riservata) (loc. lat. și it.) 1. Expresie consemnată în 13 texte franceze, germane și italiene din perioada 1552—1625, ale căror înțelesuri au fost deduse aproximativ. În *Compendium musices* ... (1552), Adriano Petit Coclico indică, prin **m.**, o orientare stilistică și estetică prerenascentistă, care, definită, prin opoziția cu cea excesiv constructivistă a compozitorilor neerlandezi (Obrecht, Okeghem) (v. neerlandeză, muzică), punea accentul pe latura emoțional-expresivă a muzicii. Orientarea poate fi considerată o reacție la teoria heliocentrică a lui Copernic (repudiind concepția despre muzica cosmică — *musica mundana*— în favoarea uneia antropocentrice — *musica humana*) și o prevestire a teoriei afectelor*. În alte texte, **m.** desemnează o muzică „secretă", superrafinată, accesibilă doar unor aleși cunoscători. Astfel, Vicentino și Eucharius Hoffmann numesc **m.** lucrările unor compozitori ca da Rore, da Venosa, lucrări prin care se încerca „reînvierea" vechilor genuri (1) gr. cromatic* și enarmonic (1). 2. Din a doua jumătate a sec. 17, **m.** este o muzică dedicată unor înalte personalități (S. R.)

musica vulgaris (cuv. lat.) v. **cîntec de lume.**

music-hall (cuv. engl.). Componentele spectacolului de **m.** sînt, în genere, cele ale revistei*, cu o deplasare de accent de pe fastul montării pe personalitatea interpreților. (R. G.)

musurg (BIZ.) v. **bizantină, muzică; melurg.**

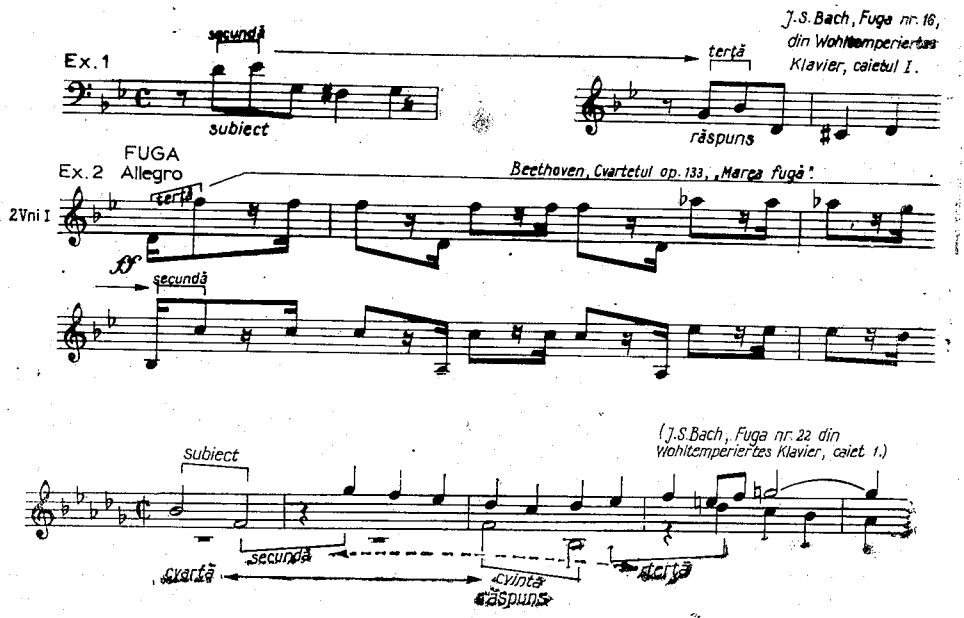
mușamaua v. **minioasa.**

mușiue (< germ. *Mundstück*), parte a unor instrumente* de suflat, care se fixează (prin apăsare) de buze (în cazul instrumentelor de suflat din alamă), ori se ține în gură (în cazul clarinetului* și al saxofonului*). Prin **m.** se introduce coloana de aer în instr. (A. P.)

muta in (loc. it. „schimbă în") 1. Indicație de schimbare a acordajului (2) la timpani*. 2. Indicație de schimbare a instr. atunci cînd pe un portativ sînt scrise mai multe instr. din aceeași familie (ex.: în știma* pentru **cl., m.i.** cl. basso; la percuție, **m.i.** triangolo). 3. În știmele vechi de corni* sau trompete* naturale*, indicație pentru schimbare instr. (ex.: corn în *fa* cu corn în *mi;* trp. în *si bemol* cu trp. în *do*).

mutare a vocii, trecere a vocii (1) de copil în voce adultă, ca urmare a schimbărilor anatomo-fiziologice ale organismului la pubertate. La băieți, vocea devine în mod obișnuit mai gravă cu o octavă*, fără ca neapărat vocea de sopran să se transforme în tenor iar cea de alto în bas.

mutație (< lat. *mutatio;* fr. *mutation)* 1. Metabolă*. 2. trecerea dintr-un hexacord* în altul, în sistemul guidonian al solmizării*, trecere necesară atunci cînd melodia depășea ambitusul (1) unui hexacord. Schimbarea hexacordului trebuia făcută astfel încît acolo unde ar fi apărut semitonurile* *si-do* sau *la-si bemol*, acestea să fie denumite *mi-fa*. Ex.: pentru că succesiunea *do-mi-sol-la-si bemol-la-do* depășește întinderea hexacordului natural *do . . .la*, trebuie făcută o **m.** în hexacordul moale (cu bemol). În acest scop, semitonul *la-si bemol* va fi numit și citit *mi-fa*, iar succesiunea va deveni *do-mi-sol-mi-fa-mi-sol*. Mîna armonică* (guidoniană*) a fost un mijloc mnemotehnic pentru a ușura, printre altele, calculul **m.** Procedeul **m.** poate fi considerat o transpunere* a hexacordurilor, care a constituit un prim pas către conceptul de modulație*. 3. (BIZ). Schimbare a ehului*, într-un chip asemănător probabil metabolei*. Echiv. gr. *flora**. 4. Modificare a profilului temei* de fugă*, pentru păstrarea în răspuns* a caracterului tonal: secunda* devine terță* și invers (ex. 1—2) iar cvarta* devine



Mutație (4)

cvintă* și invers (ex. 3). **5.** La orgă*, registre **(II, 1, 2)** care adaugă una sau mai multe armonice* sunetului fundamental produs de o tastă* apăsată. Sunetul devine mai bogat, mai bine timbrat, obținîndu-se diferite efecte. V. *mixtură* **(1, 2)**. (D. U. și G. F.)

mut, cor ~, execuția cu gura închisă în cîntarea corală, avînd efectul unui murmur discret (în *piano**), cu o culoare sonoră aparte. Este folosit adesea pentru marcarea unor momente lirice, diafane. Echiv. it. *bocca chiusa**. (I. R.)

mute (cuv. engl.) v. **surdină.**

muzică, denumirea populară a fanfarei **(6)** în Banat.

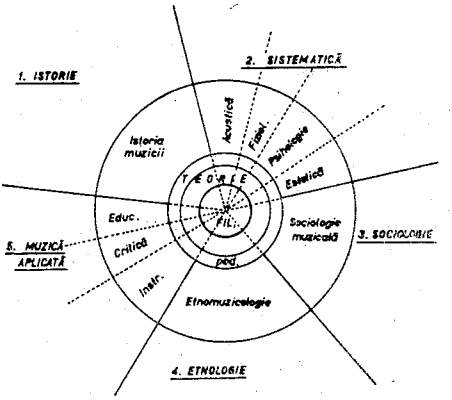
muzică de film. Încă de la începuturile cinematografului, s-a simțit nevoia unui acompaniament muzical. În perioada filmului mut, acest acomp. era realizat de pianiști care improvizau sau însăilau pentru diverse scene melodii foarte cunoscute. Adesea, la realizarea fondului sonor participa și cîte un percuționist care producea efecte onomatopeice; trageri cu pușca, zgomote de avioane, tunete etc. De prin 1920, pianiștii au început a fi înlocuiți cu ansambluri* instr. și chiar orch. dirijate de muzicieni de prestigiu. În aceste condiții apar comenzile speciale pentru muzica filmelor, deși asemenea comenzi se mai făcuseră și cu ani în urmă; spre exemplu, Saint-Saëns scrisese muzica pentru filmul *Asasinatul Ducelui de Guise* (1908), Satie pentru *Antr'acte* și Honegger pentru *Pacific 231* (1924), Mascagni pentru *Rapsodia salanică* (1915), Florent Schmitt pentru *Salammbô* (1925), Hindemith pentru *Pisica Felix* (1927). Alte mari nume de mari compozitori care au scris muzică de film sînt: Prokofiev, Șostakovici, Ibert, Ravel, H. Rabaud, P. Dessau, M. Jarre, Auric, Britten, W. Walton. Schönberg a compus o partitură* pentru un film imaginar. Odată cu introducerea filmului sonor, muzica începe să fie înregistrată simultan cu imaginile. Metoda s-a dovedit însă nesatisfăcătoare, astfel că s-a trecut la realizarea separată a benzii cu muzică. S-au emis o mulțime de teorii cu privire la rolul și factura muzicii pentru film. Unii au susținut că ea nu trebuie să fie decît un fond sonor fără importanță, alții că trebuie să însoțească permanent imaginea. S-a ajuns curînd la adevărate șabloane în realizare, pentru anumite tipuri de situații folosindu-se mereu aceleași tipuri de formule muzicale. Astăzi tocmai în dorința de a evita vechile șabloane, sînt puse în joc cele mai diverse mijloace: de la adaptarea unor momente din lucrări clasice (fapt care a creat o popularitate neașteptată respectivelor lucrări) pînă la folosirea efectelor de muzică concretă* și electronică*. „Muzica poate umaniza un subiect, poate exalta mesajul său. Muzica poate face un film mai puțin intelectual și mai emoționant. Ea poate influența reacția publicului la o anumită secvență a filmului. Ea poate prepara ochiul prin ureche". Astfel concentra în cuvinte Muir Mathieson rolul muzicii în film, accentu-

ind asupra importanței integrării ei în structura dramatică a filmului. Așa cum sublinia compozitorul Th. Grigoriu, trebuie să se creeze „un soi de polifonie între imagine și muzică". În multe filme s-au lansat melodii, care au rămas celebre, desprinzîndu-se de cadrul în care s-au născut, intrînd în repertoriul soliștilor* și diverselor formații instr. La noi în țară s-au impus printre cei mai valoroși compozitori de muzică de film P. Constantinescu, I. Dumitrescu, T. Olah, Th. Grigoriu, D. Capoianu, R. Paladi, R. Șerban, R. Oschanitzki, Cornelia Tăutu, A. Enescu ș.a. (O. B.)

muzică de scenă (engl. *incidental music;* fr. *musique de scène;* germ. *Bühnenmusik*), muzică compusă pentru a însoți anumite momente în reprezentația unei piese de teatru. Spre deosebire de genurile operei* și operetei*, în care muzica deține rolul predominant, în spectacolul teatral ea are importanță secundară; creează doar o atmosferă sau subliniază anumite efecte dramatice. Se poate vorbi pentru prima oară de **m.** în cea de a doua jumătate a sec. 16, odată cu nașterea teatrului în Anglia. Reprezentarea unei piese era de neconceput fără cîteva cîntece sau arii*, fără dansuri*, fără antracte muzicale. Fiecare teatru avea angajați cîțiva cîntăreți și instrumentiști. Muzica completa și susținea sonor scenele de luptă, vînătorile, banchetele, intrările triumfale. În timpul lui Shakespeare au scris **m.** compozitori ca R. Johnson, Th. Morley, J. Wilson, iar în sec. 17 Purcell. În Franța, Lully scrie muzică pentru comediile lui Molière, în special suite* de balet* care se cîntau între acte. În sec. 18, popularitatea operei aproape suprimă existența **m.** Ea va fi prezentă în sec. 19 și, desigur, în sec. nostru. Cîteva exemple rămase celebre; Beethoven — „Egmont"; Schubert — „Rosamunda"; Mendelssohn-Bartholdy — „Visul unei nopți de vară"; Schumann — „Manfred"; Bizet — „Arleziana"; Grieg — „Peer Gynt"; Debussy — „Misterul Sf. Sebastian"; Stravinski — „Persephone". În zilele noastre, **m.** se interpretează mai rar direct în sală, recurgîndu-se la banda magnetică înregistrată*. (O. B.)

muzică pură v. **absolută, muzică.**

muzicologie, (fr.: *musicologie;* engl.: *musicology;* germ.: *Musikwissenschaft*), știință a muzicii ce adoptă ca obiect multiplele laturi ale acesteia: practică și teoretică, aplicativă și fundamentală, creatoare, interpretativă și perceptivă, diacronică și sincronică, cognitivă și educativă, etică și estetică etc. **M.** se constituie ca știință independentă în sec. 19 și preia tradițiile unor discipline care au cercetat din vechime aceste laturi. Încă în sec. 6 î.e.n, școala fondată de Pitagora studiază structura *matematică* a sunetului* muzical descoperind relațiile și proporțiile *acustice* ale acesteia. Ele reprezentau legi universale ale întregului cosmos, fiind adoptate de către pitagoreici în *astronomie* și în creația *artelor plastice* și *arhitecturii,* ca norme



Muzcologie (grafic 1)

Nivel	OBIECT	SUBIECT	METODE
I	Realitatea	Compozitor	Disciplinele practice
II	Operă de artă	Muzicolog	idem
III	Muzica	Muzicolog	Disciplinele teoretice

Muzicologie (grafic 2)

imuabile menite să realizeze frumosul și armonia **(I).** Școala lui Pitagora a cercetat de asemenea efectul muzicii asupra sufletului creînd teoria *ethosului**, temei al unor cercetări, în *etică, pedagogie, estetică** continuate de școala lui Platon și cea a lui Aristotel. *Medicina* și *politica* au adoptat și ele aceste idei ca principii terapeutice și mijloace de educație a cetății. Cercetările de *istorie a muzicii** au fost cultivate de către Heraclide Ponticul (sec. 6 î.e.n.), fiind continuate pînă tîrziu de Plutarh (sec. 2 e.n.). Gîndirea antică a grupat disciplinele muzicii în două mari clase: *teorie* și *practică.* (Aroistoxenos, sec. 4 î.e.n.) — teoria, cu bazele fizice și aplicațiile tehnice, practica avînd, ca subgrupe, activitatea educativă și cea productivă (compoziție și interpretare). *Notația** *muzicală* vocală și instr., sistemul **(II, 2)** modurilor și sistemul **(II, 6)** *ritmului** constituie de asemenea un aport însemnat al antic. gr. în cunoașterea științifică a muzicii, ca tradiție a **m.** moderne. Întemeiat pe concepția pitagoreică, ev. med. va adopta studiul muzicii ca singura artă admisă în universități, fiind încadrată în *quadrivium** alături de aritmetică, geometrie și astronomie. Autorii medievali dezvoltă teoria ritmului (Augustin) și cea a modurilor* (Boethius, Cassiodor), pe linia tradițiilor antice. Noi orientări în spre practica interpretativă și creatoare a cîntecului religios (Regino de Prün, Aurelianus Reomensis, Hucbaldus) culminează cu sistemul lui Guido d'Arrezzo (sec. 12 — v. solmizație).

Concepții scolastice impun teoreticienilor, în mod dogmatic, principii de cunoaștere și clasificare a ramurilor muzicii ; *musica coelestis* și *musica mundana* — „muzicală cerească și pămînteașcă". În schimb latura practică a investigației va duce la cunoașterea genurilor (1) cultivate în viața muzicală și la norme tipologice obiective, ca de ex. : după sursa sonoră : *m. vocală (m. harmonica) m. instrumentală de suflători (m. organica)*, sau de *percuție* și *corzi, (m. ritmica)*, iar, după specificul componistic *monodică* (simplex vel civilis)* sau *polifonică* (composita vel regularis vel canonica)*. Umanismul și Renașterea* vor aduce noi preocupări teoretice fie în studiul sunetelor și relațiilor lor (Zarlino) fie în cel al sistemului modal (Glarean). Muzica încetează de a mai fi încadrată în *quadrivium*, iar studiul compoziției (2), nu făcea decît arareori parte din cursurile academice, fiind atribuit altor discipline ca poetica sau retorica. Reîntoarcerea la arta antică va determina genul „odelor pe metri antici" (Cesti, Tritonius, Baillif, Goudimel, Honterus). Renașterea și barocul*, vor promova preocupări de organologie și de noi sisteme intonative : infra-cromatice* (v. microinterval), (Tartini), temperate* (Werckmeister). Gîndirea enciclopedică (Praetorius, Mersenne, Kircher), va duce la dezvoltarea științei muzicale fie în sensul științelor naturii (acustica* — Sauveur), fie în cel al disciplinelor umane : estetică* (Baumgarten), etnografie (Cantemir), sau teoria*, istoria și enciclopedia muzicii (Bourdelot, Forkel, Burney, Cantemir). Știința modernă (începînd cu Fétis, Adler, Riemann) va cuprinde totalitatea ramurilor de cunoaștere a muzicii în sisteme alcătuite după diverse criterii : istorico-sistematic, științele naturii și ale spiritului, nomotetice-idiografice etc. Sec. 20 va relua aceste preocupări axate fie pe binomul istoric-sistematic adoptat de tradiția universitară, fie pe alte criterii de clasificare : istorie-etnologie-psihologie* (J. Handschin), **m.** internă și externă (J. Chailley), etnomuzicologie--istorie-muzicologie sistematică (A. Wellek), teorie-istorie-etnomuzicologie-critică muzicală (I. Keldiș). Deschiderile sistemului merg spre adoptarea noilor discipline muzicologice (sociologia — C. Sachs) și a altora care așteaptă obținerea dreptului de cetate în sistem : cibernetica, lingvistica muzicală, semiotica. În gîndirea științifică românească, Xenopol adoptă principiul clasificării triadice : genetice-sistematice-fenomenologice iar, în muzică, Iacob Mureșianu (1888) reia principiul antic al teoriei și practicii, în prima clasă adoptînd : gramatica, acustica, canonica, melodica, estetica. George Breazul, la rîndul său, integrează în cursul său de enciclopedia și pedagogia muzicii : „psihologia, logica și teoria cunoașterii, estetica, istoria muzicii, folclorul și metodologia specială a muzicii și a lecției practice" (1927). Sistemul contemporan al **m.**, desi de un caracter încă empiric, tinde spre o concepție interdisciplinară ce vizează atît nivelul ontologic (obiectul cercetării, existența și esența sa) cît și cel epistemologic (principiile și metodele cunoașterii). Concepțiile asupra obiectului **m.** cunosc două poziții extreme, polare : a) Arta muzicii ca existență materială a fenomenului sonor-acustic, guvernat de legități general-valabile — concepție fondată de pitagoreici, dar reluată în sens formalist de Filodem (sec. 1 î.e.n.), care nega muzicii orice efect asupra sufletului. În arta din sec. 19, concepția formalistă e susținută de E. Hanslick, care lupta totodată contra literaturizării religioase, filozofice a muzicii. b) Arta muzicii ca existență creată de om, în scopul cunoașterii și exprimării realității, ca mod de reflectare a acesteia și mijloc de acțiune asupra omului. De aceeași tradiție antică (cf. teoriei ethosului), ea reprezenta concepția adoptată de estetica științifică umanistă. Concepțiile epistemologice asupra muzicii au fost adeseori legate de știința în care se desfășura cercetarea : matematică, fizică, istorică sau estetică etc. Odată cu fondarea în sec. 19 a **m.** ca știință independentă, metodele ei au fost preluate din științele naturii, a căror dezvoltare le-a impus ca model al tuturor ramurilor de cunoaștere socio-umană. Pozitivismul este orientarea care a determinat această prevalență a științelor naturii. Geneza **m.** ca sistem independent, a fost condiționată, de asemenea, de concepția evoluționistă (Darwin, Spencer) ca și de primele afirmări ale filosofiei materialist-dialectice : teza lui Fr. Engels asupra corelației istoric-logic, s-a reflectat parțial într-unul din primele sisteme ale **m.** în sensul dualismului istoric-sistematic (G. Adler, 1885). Evoluția ulterioară a întregii cunoașteri științifice a dus la perfecționarea metodelor diverselor ramuri, fie de natură fizică (acustica) sau socio-umană (istoria, estetica, psihologia, sociologia etc.), fie de corelarea celor două domenii, cu o prevalență a umanului (psiho-acustica). Principiul interdisciplinar determină în sistemul actual al **m.** apelul la „pluralismul epistemologic" sau „sinteza metodelor", fie în interiorul ramurilor (istorie, sociologie, teorie etc.) fie în interiorul sistemului, între ramuri. În acest din urmă caz, metodele trebuie să străbată transversal toate ramurile cunoașterii cuprinse în sistem, pentru ca orice latură a fenomenalității muzicale să beneficieze cît mai amplu în procesul de cunoaștere a obiectului epistemic ce-l reprezintă. Aceste aspecte reprezintă tendințe actuale și perspective viitoare ale **m.** Interdisciplinaritatea se află încă într-o fază incipientă de multi-, pluri-, sau intra-disciplinaritate, caracterizată printr-o simplă „ coabitare" a ramurilor în sistem, cu unele schimburi de enunțuri și metode între ele. O adevărată inter-, și trans-disciplinaritate (ca fază superioară) se va realiza cînd sistemul va fi dominat de un număr de axiome comune, din care să se deducă, printr-o metodologie adec-

vată, întreaga construcție și coordonare logică a întregului și ramurilor sale. Imaginea grafică circulară a ramurilor **m.** reflectă funcțiunile și posibila dezvoltare și autoreglare a sistemului. Acesta e dominat de nucleul central al filozofiei (epistemologiei) muzicii și teoriei sale superioare — zonă ontologică și epistemică a axiomelor prime și a metodelor circular-transversale, centru din care se desprind radial disciplinele sociale, umane, naturale, istorice și sistematice, fundamentale și aplicative ale **m.** Graficul reflectă la limita circumferinței derivarea disciplinelor muzicale din ramurile generale ale specialității respective (ex.: sociologie muzicală—sociologie generală etc.), alt aspect al posibilei interdisciplinarități (graficul nr. 1). În structura domeniului epistemologic al **m.**, alături de obiectul și subiectul cunoașterii, distingem trei categorii ale metodelor: A. Principiile materialismului dialectic și istoric; B. Legile logice ale gîndirii, proprii tuturor domeniilor cunoașterii; C. Normele și metodele specifice disciplinelor muzicale. Acestea din urmă comportă trei nivele corelate posibilităților cognitive-euristice ale muzicii ca artă și știință: I. Obiectul: realitatea; subiectul: compozitorul; metodele: științele „tehnologice" ale artizanatului creator (armonie (III), contrapunct*, forme* etc.). II Obiectul: opera de artă; subiectul: muzicologul; metodele: științele tehnologice, adoptate ca mod de testare și analiză a măiestriei. III. Obiectul: întreaga fenomenalitate a muziciii; subiectul: muzicologul; metodele: toate disciplinele **m.**, axate pe cercetarea fundamentală și aplicativă (grafic nr. 2). **M.** românească s-a manifestat empiric în sec. 19, prin diverse discipline izolate ca pedagogia (manuale, metode), culegeri* de folclor*, lexicografie, istoria muzicii, critică muzicală, organologie etc. Dezvoltată în sec. 20, prin amplificarea obiectului de cercetare și adoptarea unor metode moderne, ea s-a impus pe plan mondial prin discipline ca: istoria muzicii (E. Mandicevschi, G. Breazul), etnomuzicologia și pedagogia (C. Brăiloiu, G. Breazul), bizantinologia (I. D. Petrescu), estetica (D. Cuclin). V.: *energetism; fenomenologie.* (Ro. G.)

muzicuță, instrument muzical de suflat, la care sunetele se obțin nu numai prin expirație, ci și prin inspirația coloanei de aer. Se compune dintr-un schelet de lemn, în care sînt scobite mai multe orificii dispuse pe un rînd sau două (în funcție de tipul sau mărimea instr.). Pe acest schelet sînt fixate două plăci de metal cu lame flexibile din alamă, care produc sunete, unele în contact cu coloana de aer expirată iar celelalte cu coloana de aer inspirată. **M.** se fabrică în foarte variate tipuri, modele și dimensiuni, între care unele cromatice*. Prin utilizarea diferitelor tipuri de **m.**, se pot alcătui ansambluri (numite uneori și *orchestre de* **m.**). Sin.: *armonică de gură.* (A. P.)

N

nabilium v. **harfă**

nacchera cylindrica v. **lemn (2)**.

Nagelgeige (cuv. germ. /naghelgheighə/; it. *violino harmonico*; fr. *violon de fer*; engl. *nail violin*), instrument idiofon din sec. 18, confecționat dintr-o cutie de rezonanță* în formă de semicerc, pe a cărei parte laterală rotundă au fost montate (pînă la) 37 de cuie acordate **(2)**. Cuiele au fost acționate prin frecare cu ajutorul unui arcuș*. Cîteva exemplare au avut în interiorul cutiei de rezonanță coarde rezonatoare cu scopul de a amplifica sunetul cuielor. (W. D.)

nai (lat. *fistula Pani*; fr. *flûte de Pan*; germ. *Panflöte* „flautul lui Pan"), instrument de suflat construit pe baza unei succesiuni de tuburi de lungimi diferențiate, legate între ele, pe un suport de formă puțin îndoită în interior, pentru o mai ușoară purtare prin fața gurii în momentul execuției. Tuburile **n.** pot fi din trestie, bambus, soc sau alte materiale. Numărul tuburilor unui **n.** nu a fost delimitat de-a lungul istoriei sale. Cele mai răspîndite sînt instr. care numără 19—21 tuburi. Scara muzicală ce se poate realiza este atît diatonică* cît și cromatică*, întrucît executantul poate modifica sunetul și prin ținerea instr. într-un anumit fel față de sursa de aer ce se introduce în fiecare din tuburi. Istoria instr. este foarte veche și răspîndirea lui se menționează în documente a fi fost mai ales în Orient. În lumea grecească, instr. se numea *syrinx* **(1)** și „inventarea" sa era atribuită zeului Pan (de unde denumirea de „flaut al lui Pan"). În muzica românească este cunoscut din cele mai vechi timpuri și sub numele de muscal sau moscal (numele **n.** este probabil de origine persană: *nei** = „trestie") iar prin măestria unor excepționali rapsozi **n.** a devenit un instr. național la români. Este folosit ca instr. solistic sau poate intra în componența tarafului*. (L.B.)

nail violin (cuv. engl.) v. **Nagelgeige**.

napolitană, școala ~, școala muzicală localizată la Neapole în sec. 18, cu o remarcabilă contribuție la dezvoltarea operei*. În rîndurile pleiadei de compozitori, instrumentiști, soliști vocali, formați la cele patru conservatoare ale orașului, se remarcă A. Scarlatti, Fr. Durante, N. Porpora, J. A. Hasse, G. B. Pergolesi, N. Piccini, G. Paisiello, D. Cimarosa. A. Scarlatti (1660—1725) fixează elementele tipice ale operei it.: uvertura* (denumită încă *sinfonia**) în 3 părți *(allegro-grave-presto)*, distincția netă între recitativ* și arie* *(aria da capo*, de formă tripartită ABA și recitativul acompaniat — *recitativo strumentato)*, scriitura erch. elaborată. Trăsătura caracteristică a operei napolitane o constituie maniera de compoziție și execuție vocală denumită *bel canto**, în care o pondere deosebită o are evidențierea posibilităților tehnice ale interpreților (prin arii de mare întindere cuprinzînd vocalize* ample, triluri*, efecte dinamice etc.) în detrimentul construcției dramatice. Tot în cadrul școlii sînt stabilite criterii ferme de distincție între *opera seria* și *opera buffa* (opera „comică", definită în prima jumătate a sec. 18 prin creația compozitorilor G. B. Pergolesi, N. Piccini, G. Paisiello, D. Cimarosa). (C. A. B.)

natural(ă), adjectiv ce exprimă starea firească a unui sunet, sistem **(II)** muzical sau mijloc de producere a sunetului, bazată în general pe legi obiectiv-acustice. *Sunet* **n.**, sunet fără nici o alterație*, sunet diatonic*. *Gamă* **n.**, gamă* fondată pe legi acustice (v. armonice, sunete), neafectată de sistemul pitagoreic al deducerii prin cvinte* perfecte ale intervalelor gamei sau de orice calcul privind împărțirea octavei* sau temperarea* ei. *Instrument* **n.**, instr. de suflat de lemn (ex. bucium*, fluier* fără dop) dar, mai ales, din alamă (trompetă*, corn*, v. și *corno de caccio, corno postiglione, crono signale)*, ce emite sunete **n.** prin simpla presiune a aerului în tub și fără modificarea acestuia prin chei, clape **(3)** sau pistoane*. Și la instr. perfecționate se obțin sunete **n.**, preferabile în unele situații, instr. funcționînd astfel ca un instr. **n.** (C. S.)

Naturhorn (cuv. germ. — „corn natural") v. **corn.**

nenano (BIZ.) v. **bizantină, muzică; eh; formulă (I, 3); notație (IV)**.

neerlandeză, școala ~. Sub această denumire este cunoscută școala ce reunește cîteva generații de compozitori care au creat stilul polifonic* al sec. 15—16, realizînd o extraordinară sinteză a tuturor cuceririlor limbajului muzical european de pînă atunci. În majoritatea lor de origine flamandă, compozitorii **n.** au învățat temeinic cîntul și compoziția în *maîtrise**, pe lîngă marile catedrale din Reims, Tournai, Anvers, Cambrai, Liège (orașe dezvoltate și din punct de vedere economic). Și-au însușit un meșteșug inegalabil, pe care apoi l-au difuzat în întreaga Europă, îmbogățindu-l în contactul cu celelalte culturi (it., fr., germ., sp., engl.). Mulți au plecat din Țările de Jos și fie s-au angajat

temporar la curţile princiare din marile oraşe europ. (în special cele it.), fie s-au stabilit definitiv în alte ţări, stimulînd aici dezvoltarea unor şcoli naţionale. O mare parte din aceşti compozitori s-au dovedit adevăraţi umanişti ai Renaşterii* cu preocupări multiple: muzicieni, poeţi, matematicieni, astronomi. Unul dintre primii reprezentanţi ai **n.** poate fi considerat Johannes Ciconia (1335—1411) născut la Liège şimort la Padova, care a realizat o primă sinteză între stilul Ars Nova* fr. şi it. În sec. 15 se stabilesc strînse legături cu cultura fr., legături facilitate de vecinătatea teritorială şi apoi de stăpînirea burgundă asupra Flandrei. Astfel cei mai de seamă muzicieni din prima jumătate a veacului activează la curtea burgundă: Gilles Binchois (1400—1460) şi Guillaume Dufay (1400—1474). Ei cultivă în continuare genurile laice, balade **(1)**, rondeau*, preluate din Ars Nova, dar le aduc înnoiri: forma* merge spre simplificare, se accentuează latura melodică, renunţîndu-se la complicaţiile ritmice. Dufay, personalitate internaţională (a stat mult în Italia şi Franţa), a contribuit în mod esenţial la evoluţia motetului* şi misei*. El părăseşte politextualitatea în motete (optînd pentru lb. lat.) şi renunţă treptat la izoritmie **(2)**. Sub influenţa stilului polif. englez (Dunstable), preferă adesea mersurile consonante* în terţe* şi sexte* (faux-bourdon*). Tinzînd spre unificarea materialului muzical al misei, foloseşte un singur *cantus firmus** pentru toate părţile; vechile melodii gregoriene* sînt tratate din ce în ce mai liber, schimbîndu-şi caracterul în diversele secţiuni. Creşte amploarea sonoră, căci Dufay încetăţeneşte misa pe 4 voci., acordînd atenţie în special tenorului **(3)** şi sopranului **(3)**. Misa devine acum un amplu ciclu de variaţiuni pe o temă* dată, intensificîndu-se şi procedeul imitaţiei*. O altă generaţie, aparţinînd celei de a doua jumătăţi a sec. 15, numără printre cei mai importanţi creatori pe Ockeghem (1430—1495), Obrecht (1450—1505) şi Josquin Desprez (1450—1521). Cu ei **n.** atinge momentele sale de culminaţie. Se perfecţionează şi se diversifică la maximum procedeele contrapunctice* (se fac imitaţii la toate intervalele*, se folosesc cu virtuozitate combinaţii de augmentări*, diminuări*, recurenţe* ale temei, se compun canoane **(4)** gigantice pe un nr. impresionant de voci **(2)**). Rolul vocilor în polif. este acum egal. Preluînd opera de emancipare a muzicii religioase de la Dufay, se compun din ce în ce mai des mise pe teme laice, de largă circulaţie (L'homme armé), misa parodie sau chiar mise fără *cantus firmus* (Ockeghem) — dovadă a manifestării tot mai evidente a personalităţii compozitorului în spiritul idealurilor renascentiste. Ridicată cel mai sus în rang printre genurile epocii, misa devine, aşa cum s-a spus, „simfonia sec. 15". Din aceeaşi generaţie se disting prin măestria şi echilibrul polif., Pierre de la Rue care a activat la curţile burgundă, sp., ca şi la cea a Margaretei de Austria, guvernatoarea Flandrei, şi Isaac care, după o perioadă petrecută la curtea Medicilor din Florenţa, se stabileşte în Austria, contribuind la formarea şcolilor din ţările germ. Cu Josquin Desprez, se încheie perioada „de aur" a polif. vocale şi acea etapă care a mai fost supranumită *franco-flamandă*. Centrele neerlandeze vor continua însă să iradieze viaţa muzicală a Europei încă un sec., prin prezenţa stimulatoare şi creatoare a neerlandezilor integraţi în mediul artistic al diferitelor ţări ca pedagogi, interpreţi, compozitori. Îi vom întîlni în Italia pe Adrian Villaert (1485—1562 — Veneţia), Jacques Arcadelt (1505—1560 — Florenţa, Roma), Philippe Verdelot (m.c. 1560 — Veneţia, Florenţa), Cipriano de Rore (1516—1565 — Veneţia, Ferrara, Parma), Jacques Buus (m. 1565 — Veneţia), Giaches de Wert (1535—1596 — Mantua), Jachet de Berchem (m. 1580 — Ferrara), Giovanni (Jean de) Macque (1550—1614 — Napoli); la Praga pe Philippe de Monte (1521—1603), Jakob Regnart (1540—1599), Jakob van Kerle (1531/2—1591), în Germania şi Danemarca pe Adrian Petit Coclico (1500—1563). Jakob Clemens non Papa (1510—1556), Thomas Crequillon (m. 1557), Nikolaus Gombert (m. 1560) şi Jean Richaford (m. 1548) au activat mai mult în Ţările de Jos. Jan Pieterszoon Swellinck (1562—1621), clavecinist şi organist de mare prestigiu, care în ciuda celebrităţii a trăit aproape toată viaţa la Amsterdam, a fost dascălul a numeroşi organişti din Suedia, Germania, Polonia, Anglia. Cel mai mare neerlandez al acestei perioade rămîne însă Orlando de Lassus (1532—1594), unul din cei mai de seamă muzicieni ai tuturor timpurilor. Născut în Hainaut (Flandra), a activat în toate marile centre muzicale europ., adaptîndu-se cu uşurinţă stilurilor de chanson*, villanellă*, madrigal*, motet, misă. În creaţia lui au fuzionat înalta ştiinţă c. punctică neerlandeză şi noul suflu al expresivităţii melodico-ritmice determinate de poezia vremii. A întruchipat la un stadiu superior idealurile renascentiste.

Bibliogr.: Ambros, A. W., *Geschichte der Musik*, vol. II, III, 1864, 1868, Pirro, A., *Histoire de la Musique de la fin du XIV-e siècle à la fin du XVI-e*, 1940; Wolff, H. Chr., *Die Musik, der alten Niederländern*, 1956; Borren, C. van den *Etudes sur le quinzième siècle musical*, 1941; d'Alessi, G., *Maestri e cantori fiamminghi nella Capella ... di Trevisa (1411—1561)* (TVxv); Anglès, H., *Les cantors, organistes Franco-Flamencs i Alemanys a Catalunya* (CP. Scheurleer). (O. B.)

negro spirituals (cuv. engl. /'ni :grou'spirjtuals), cîntece folclorice religioase interpretate de negrii americani încă din primele timpuri ale sclaviei, derivînd, în urma unor transformări ritmice şi armonice, din imnurile pe care îi învăţau misionarii wesleyeni. Execuţia, la care participa un solist vocal, căruia îi răspundea un grup coral, conţinea sincope* şi folosea gama* bluesului* (instabilitatea modurilor ma-

jor*-minor*, respectiv incorectitudinea treptelor* a 3-a și a 7-a a gamei). **N.** fac parte din formele primitive din care s-a născut jazzul*. În preajma anilor '40, cîntecul **n.** evoluează către o formă ce s-a denumit *gospel song*, al cărui compozitor nu mai este anonim, și în care se exaltau virtuți ritmice, prin accentuarea puternică a contratimpilor* prin bătăi de palme și tamburine*. (M. B.)

nei (cuv. persan, „trestie"), fluier cu șapte găuri, deschis la ambele capete. Răspîndit în lumea orientală, a pătruns și în țările române, unde era folosit în muzica curților domnești drept component al tarafurilor* lăutărești. Domnitorul cărturar Dimitrie Cantemir cînta bine la **n.** v. *nai*. (L. B.)

nenia (cuv. lat.), cîntec funebru antic (echivalent aproximativ al bocetului* românesc), interpretat de femeia romană la înmormîntarea unuia din membrii familiei. În epoca modernă, H. Gőtz și Brahms au compus lucrări vocale intitulate *Nänien*, pe versurile lui Schiller. (S. R.)

Neo-Bechstein v. **electrofone, instrumente.**

neoclasicism, tendință de reinstaurare și implicit reevaluare în compoziție* a unor principii și norme estetice și tehnice proprii muzicii clasice sau ante-clasice. **N.** și-a găsit o primă expresie în creația unor romantici, la care a apărut uneori ca o reacție față de libertățile formale din muzica timpului. Dacă la Brahms restabilirea principiilor de echilibru în expresie* și formă* ale clasicismului* vienez nu face obiectul unor preocupări speciale de reconstituire ci este organică temperamentului artistic al compozitorului și modului său de a concepe muzica, la Busoni sau Reger (la acesta din urmă mai ales în muzica de orgă) orientarea neoclasică începe să fie cultivată expres și în dualitate cu un stil ce păstrează puternice caracteristici romantice (ca de ex., la Reger, armonia **(III)** intens cromatică*); obiectivul acestei orientări îl constituie de această dată reînvierea tradițiilor polif. și a formelor barocului*, în speță cele ale lui J. S. Bach. În sec. 20, **n.** la amploarea unui curent la care aderă constant sau temporar o mare parte dintre compozitorii epocii; are loc totodată o diversificare — ca epoci, stiluri*, forme, procedee tehnice etc. — a „modelelor" de muzică veche urmate de creatori. (Activitatea de creație în această direcție este dublată, la mulți dintre compozitori, de acțiuni de valorificare pe diferite căi — teoretică, de reed., transcripții* etc. — a moștenirii vechilor maeștri). Atitudinea neoclasică este determinată acum de necesitatea restabilirii valorilor pur muzicale și, în general, a revenirii la „un spirit de echilibru și reținere /.../, de rigoare tehnică și spirituală, purificînd muzica de orice mesaj extrinsec" (Gisèle Brelet), în opoziție cu spiritul romantic exacerbat al muzicii postwagneriene precum și cu demersul literaturizant al impresionismului* sau chiar al expresionismului*. Poziția arhaizantă, „reacționară" chiar (Adorno), „retrospectivismul" (Célestin Deliège) ce i s-au imputat **n.** sînt dezise de faptul că la principalii săi promotori el este doar pretextul sau forma deghizată de manifestare a unei gîndiri muzicale moderne, așa cum o demostrează prin excelență cazul lui Ravel — despre care s-a afirmat că „face din academism instrumentul cel mai strict al celor mai acute îndrăzneli ale sale" (Roland-Manuel) — sau al lui Stravinski, în a cărui creație neoclasică logica și procedeele muzicale clasice sau baroce sînt interpretate în spiritul acelora prin care Stravinski a revoluționat muzica veacului. Cele mai frecvente puncte de referință ale **n.** rămîn acelea furnizate de muzica sec. 17—18. Revin astfel în atenția creatorilor polif. vocal-instr. și instr. a barocului și formele aceleiași epoci — de la cele polif. (de tip c. punctic-imitativ sau de tipul variației* c. punctice) pînă la cele înglobînd și omofonia* (suita* și sonata* preclasică), inclusiv formele dramatice (oratoriul* cantata*) și cele concertante —, generînd o așa numită direcție neobarocă (Stravinski, *Concertino pentru instr. de coarde*, *Concertul pentru instr. de suflat*, operaorat. *Oedipus rex*, *Simfonia psalmilor* etc.; Honegger, orat. *Le roi David*, *Partita pentru 2 piane*, *Monopartita* și *Suita arhaică* pentru orch. etc.; Hindemith, seria lucrărilor *Kammermusik op.* 36, *Muzica de concert pentru pian, harpă și instr. de suflat*, *Muzica pentru coarde și instr. de suflat* etc.; Bartók, *Concerto pentru orch.*; Martinů, *Concerto grosso*, *Dublu concert pentru 2 orch. de coarde* etc.; Șostakovici, *24 preludii și fugi pentru pian ș.a.*); de asemenea, simfonismul, opera și formele instr. clasice (în special forma și ciclul de sonată) (Stravinski, *Simfonia în do*, opera *The Rake's progress*; Ravel, *Concertul pentru pian și orch. în sol*; Prokofiev, *Simfonia clasică* — ș.a.). Renașterea* cu polif. și cu formele ei muzical-poetice specifice (îndeosebi madrigalul*) și uneori chiar cîntecul gregorian (v. gregoriană, muzică) devin de asemenea surse ale **n.** (sursa renascentistă se discerne în lucrări corale sau vocal-instr. de Hindemith, Orff. Křenek, J. N. David, Kodály, Martinů, Petrassi, Penderecki ș.a.). **N.** se particularizează uneori și prin filiațiile sale față de trecutul muzical al unei anumite țări, ca de ex. față de tradiția claveciniștilor fr. (Ravel, *Sonatina pentru pian*, suita pentru pian *Le tombeau de Couperin*), de muzica it. instr., corală și de operă din sec. 17—18 (Respighi, *Concertul gregorian pentru vioară și orch.*, *Concertul mixolidian pentru pian și orch.*, *Toccata pentru pian și orch.* etc.; Casella, suita pentru pian și orch. *Scarlattiana* etc.; Malipiero în creația dramatică, corală, de cameră) sau de muzica elisabetană (Vaughan Williams în creația corală). Compartimentările **n.** în funcție de sursele sale istorice comportă totuși o anumită relativitate, modelele avute în vedere de creatori fiind adesea combinații sau sinteze de

elemente ce ţin de stiluri şi epoci diferite. Calitatea definitorie a muzicii neoclasice, aceea de *paralelă a muzicii trecutului la nivelul concepţiei şi tehnicii contemporane*, se traduce semnificativ pe planul modalităţilor sale. Politonalitatea* ca înlocuitoare a cadrului tonal tradiţional este aceea pe baza căreia polif. neobarocă este adeseori liniară (v. liniarism) iar în arm. sînt folosite suprapunerile de acorduri (acordurile politonale) „/în acelaşi fel în care/ Bach se servea de elementele arm. tonale" (Honogger). Ritmica barocului, în aspectele ei de debit continuu şi regularitate a pulsaţiei, îşi găseşte replica în ritmica motorică sau ostinato*-ul ritmic din unele producţii neoclasice (citeodată în contextul unor forme polif. cu bas ostinat). Reactualizat ca structuri şi funcţii, modalul este repus în valoare fie sub aspectele sale diatonice*, fie în sinteză cu un cromatism* de proveniență tonal-arm. sau cu principii de organizare serială*, fie, în sfîrşit, în ipostaza modurilor construite, „sintetizate" (v. mod. **(I, 10)**). Tendinţa stabilirii unor corespondenţe între conceptul muzical clasic (sau preclasic) şi cel folc. constituie un dat caracteristic al **n.** cultivat în cadrul şcolilor muzicale naţionale şi, implicit, o trăsătură proprie creaţiei neoclasice româneşti. Enescu aduce pe acest tărîm o primă şi esenţială contribuţie (compozitorul numărîndu-se de altfel printre cei dintîi reprezentanţi, inclusiv pe plan europ., ai **n.** în sec. 20); de o viziune aparte, **n.** său (din primele două suite de orch., *Suita pentru pian op. 10*, *Sonata pentru pian nr. 3*) se singularizează în contextul componisticii româneşti prin libertatea şi caracterul foarte personal al sintezelor operate între elemente stilistice dintre cele mai diverse (ca de ex., în *Preludiul Suitei I pentru orch.*, sinteza dintre monodia* cu latenţe polif. din lucrările pentru vl. solo de Bach şi caracteristicile de stil şi intonaţie ale cîntecului pop. improvizat). Amprenta romantică sau impresionistă care stăruie iniţial în lucrările neoclasice enesciene cedează locul, în cea de a treia *Sonată pentru pian*, unui stil bazat pe exploatarea maximă a elementului pop. şi pe organicitatea desăvîrşită a legăturilor dintre modalitatea clasică şi cea de origine folc. Pe aceeaşi linie a promovării mai mult sau mai puţin accentuate a elementului autohton se situează incursiunile în domeniul neoclasic ale lui Lazăr, Lipatti, Mihalovici, Vancea, Negrea, Silvestri, Toduţă (mai ales în lucrări de tipul suitei, divertismentului*, concertului de orch.) iar mai recent, W. Berger, D. Popovici ş.a. Prin cele două *Orat. bizantine*, P. Constantinescu poate fi socotit drept iniţiatorul unui filon neoclasic de dublă implicaţie, în tradiţia marilor forme ale barocului şi în cea a monodiei liturgice răsăritene.

Bibliogr.: Busoni, F., *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest, 1907; Casella, A., *Scarlattiana*, în: *Musikblätter des Ambruch*, Viena, XI, 1929; Adorno.Th.W., *Atonales Entermezzo?* loc. cit.; Vlad, R., *Stravinski* (cap. 10–13; 19), Torino, 1958, trad. rom., Buc., 1967; Hollander, H., *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. u. 20. Jahrhunderts* (cap. 6), Köln, 1967; Deliège, C., *Les techniques du rétrospectivisme*, în: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. V, Zagreb, 1974; Firca, Clemansa Liliana, *Direcţii în muzica românească*, Buc., 1974, p. 34–38, 117–162. (Cl. L. F.)

nete (cuv. gr.) **1.** În muzica antică greacă*, coardă a instrumentului care dă sunetul cel mai înalt al hepta- sau octacordului **(2).** În analogia pe care filozofii greci o stabileau între coarde (sunete) şi planete, **n.** corespundea lunii. **2.** În epoca elenistică, **n.** *synemmenon*, **n.** *diezeugmenon* sau **n.** *hyperbolaion* desemna sunetul cel mai înalt al tetracordului* *synemmeon*, respectiv *diezeugmenon* şi *hyperbolaion*. V. *Systema teleion*. (S. R.)

neumă v. **notaţie (III).**

New Orleans Jazz, stil de jazz* creat în jurul anului 1900 de negrii din oraşul New Orleans şi în statele din sudul S.U.A. (în special în Louisiana). În execuţiile caracterizate prin simplitate, prospeţime şi veselie se puneau în valoare, din punct de vedere ritmic, cei 4 timpi **(I, 2)** ai măsurii* şi se practica improvizaţia * colectivă pe trei voci **(2)**: cornetul*, cîntînd tema* aproape nealterată, cl., executînd variaţii în registrul **(1)** superior, şi trb., cu rol de bas, folosind largi glissandi*. Printre muzicienii celebri ai acestui stil: Louis Armstrong, King Oliver, Kid Ory, Jimmy Noone, Johnny Dodds, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet etc. V. *Dixieland*. (M. B.)

ni 1. Denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele şapte sunete, care corespunde în nomenclatura silabică lui *do**. **2.** Numele celui de-al şaptelea sunet în gama* indiană. (T. M.)

nicovală (it. *incudine;* fr. *anvil, enclume;* germ. *Amboss*), instrument idiofon utilizat în unele drame muzicale şi în cîteva lucrări simfonice. R. Wagner indică în partitura operei *Aurul Rinului* trei **n.** acordate în *Fa fa fa*[1]. Sunetul amplu dar de scurtă durată are un timbru metalic deschis, sec. Se acţionează cu ajutorul unui ciocan de metal. (W. D.)

nô (în lb. japoneză „artă"), teatru tradiţional japonez, reprezentînd un complex sincretic* ce reuneşte în forme riguroase vorbirea, cîntecul, dansul, mişcarea scenică, pantomima, costumaţia şi măştile. S-a dezvoltat din *sarugaku*, formă de artă muzicală preluată în sec. 7 din China şi adusă la expresia sa deplin închegată de către preoţii sintoişti în sec. 14. Nucleul teatrului **n.** îl constituie un dans de o extremă stilizare şi o bogată încărcătură simbolică, care îşi propune redarea unor subiecte legendare şi episoade ale literaturii clasice. Spectacolul de **n.** clasic era de fapt un ciclu de cinci piese căruia i se adăuga o piesă independentă, cu caracter ritual, *Okina* (de obicei piesa introductivă). Urmau fără întrerupere, celelalte piese, cu subiecte care „coboară" din lumea zeilor în cea

a eroilor, în cea reală și, în fine, în cea fantastică, a spiritelor (stîrnind o involuntară analogie cu ciclul reprezentărilor din teatrul grec. — v. tragedie), într-o ordine neabătută. Punctul central al ciclului, **n.** propriu-zis, este cea de-a treia piesă. Astăzi se tinde spre un ciclu de trei sau de două piese; ori de unde s-ar începe acest ciclu, ordinea pieselor este mereu respectată. Într-o reprezentație **n.** evoluează numai actori bărbați, un cor de opt cîntăreți și un grup instr. ce constă dintr-un *fue* (flaut), două feluri de *tsuzumi* (tobe cu două fețe, cu corpul de forma unei clepsidre, neacordabile și lovite cu degetele) și o *taiko* (tobă mai mare de forma unui butoi, lovită cu baghete **(2)**). Protagonistul principal este *shité*, recitator, cîntăreț, dansator și purtător de mască și reprezentînd ființele ireale. I se opune *waki*, un actor nemascat, ce închipuie pe scenă spectatorul și care prin jocul său adresează întrebări lui shité. Actorii rolurilor secundare se numesc *tsuré*. Principiul structural în **n.** îl constituie *jo-ha-kyu* (introducere-dezvoltare-încheiere), principiu care de la macrostructură se transmite, prin alte *jo-ha-kyu*, din ce în ce mai restrînse pe axa timpului pînă la elementele microstructurale (de ex. pînă la pronunțarea unui cuvînt). Partea vocală are o structură ritmică bazată pe un text de 12 silabe (subîmpărțite prin 7+5 sau 5+7 silabe; la rîndul ei, unitatea de 7 este subîmpărțită prin 5+2 sau 2+5, iar cea de 5 prin 3+2 sau 2+3 silabe). Schema ritmică a acomp. instr. se bazează pe opt „lovituri", ceea ce impune (asemănător folclorului* românesc, în cazul versurilor catalectice) fie pauze* în cîntul vocal fie introducerea unei anacruze* în cel instr. Cîntecul este solistic* și monodic*, dar poate fi înlocuit pe alocuri cu somptuoase recitări. Solistic cîntă și instrumentiștii, dar se constituie frecvent și în ansambluri. ■ Spectacolul **n.** se desfășoară pe o scenă apropiată de public, de o nuditate severă, cu un parchet cerat, sub o lumină puternică ce nu lasă nimic în penumbră, eliminîndu-se și orice recuzită conținînd vreo aluzie la realul cotidian. Spectatorul-auditor trebuie captat exclusiv prin mijloacele scenice și sonore — ele însele utilizate cu o mare economie — ale actorilor, cărora le descifrează sugestiile și simbolurile (cele din urmă încorporate unui cod, cunoscut desigur mediului receptor specific). Tipul acesta de dramatism „static", timpul muzical special al **n.** au interesat avangarda europ. a anilor 60, ceea ce a atras și atenția muzicologiei* de orientare fenomenologică* și nu doar de factură orientalistă. Aparținînd clasei sociale a samurailor, **n.** a cunoscut numai infime schimbări în decursul sec., arta sa învățîndu-se și astăzi în Japonia în școli speciale.

Bibliogr.: Lachmann, R., *Musik und Tonschrift des Nô* în: *Kongressbericht*, Leipzig, 1925; Eckardt, H., *Das Nô von lyrischen Chordrama der Japaner, Musica IV*, 1952; Ninagawa, T., *Japanese Noh Music*, în: JAMS, X, 1957; Fukushima, K., *Nô-Theater und japanische Musik*, în: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, IV, Mainz, 1926; Kanzé, H., *Le nô comme théâtre musicale*, în: *La musique et ses problèmes contemporains 1953–1963*, part. II, „Chaiers de la Compagnie M. Renaud — N. — L. Barrault XLI, Paris, 1963; Toda, K., *Notes sur la musique de Nô*, idem; Kisibe S., *The Traditional Music of Japan*, Tokio, 1966; *Teatrul nô*, cuvînt înainte, selecție, traducere și note de Stanca Cionca, Buc., 1982. (G. F.)

noane v. **formulă (1, 3)**; **eh.**

nocturnă (< fr. *nocturne*; it. *notturna*), piesă instrumentală cu caracter liric-descriptiv, variabilă ca formă* și dimensiuni. A apărut ca gen predilect al muzicii romantice pentru pian, fără a avea un caracter descriptiv propriu-zis, ci unul evocator, creator de atmosferă (Field, Chopin — 19 **n.**, Schumann, Liszt, Balakirev, Scriabin, Fauré — 13 **n.**). Există și **n.** vocale cu acomp. orch. (5 *Notturni* de Mozart) precum și **n.** pentru orch. (Debussy). (I. R.)

noël (cuv. fr. [nɔ'ɛl] „crăciun"), cîntec popular de formă strofică, utilizat în timpul sărbătorilor de iarnă, colindă*. Dintre tradiționalele **n.** cel mai cunoscut este *Fête de l'âne* (Sărbătoarea asinului) iar dintre cele germ. *Wir loben all'das Kinderlein* și *Der Tag der ist so freundlich* (Noi proslăvim copilăria și Ziua care este atît de minunată) (I. S.)

nomos (cuv. gr. νόμος „lege, obicei"). O primă accepție a termenului este acela de lege cîntată (cutumă a popoarelor în faza lor arhaică, cu urme sigure la celți și la traci). De aici, legitatea strictă a unei alcătuiri muzicale, cu deosebire imn **(1)**, legat de ritual, mai ales de acela din cadrul cultului lui Apolo deosebindu-se oarecum de *pean*); se cunosc și alte **n.** închinate Atenei, lui Zeus sau Ares, ca și **n.** „regionale"; beoțian, tracic etc. există surse care înfățișează **n.** ca un gen răspîndit de către rapsozi*, în contrast fiind față de stilul lor obișnuit de recitare. După modul de execuție, **n.** se divid în: a) **n.** *kitaristic* (kitara* solo), datorat lui Terpandru (sec. 7 î.e.n.); b) **n.** *kitarodic* (cîntec însoțit de kitara); c) **n.** *auletic* (aulos* solo), datorat vestitului aulet Sakadas, numit și **n.** *pythic* (un fragment, în cinci părți, al acestui **n.**, considerat ca prima manifestare a programatismului* muzical, descrie lupta dintre Apolo și Python); d) **n.** *aulodic** (cîntec însoțit de aulos) introdus, după legendă, de Olympos și, după tradiția istorică, în timpul lui Terpandros din Klonas și Polymnestos. Cercetările actuale par să vadă în **n.** o melodie tip, un model melodic, asemănător cu *maqamul**, *raga** (v. și formulă **(1, 3)**). (G. F.)

nonă (< lat. *nona* „a noua") **1.** Interval* compus (secundă* peste octavă*) care cuprinde nouă trepte* și se notează cu cifra 9. Tipuri diatonice: **n.** *mare* (ex.: *do-re* din octava superioară) are șapte tonuri* și se notează cu 9 M; **n.** *mică* (ex.: *mi-fa* din octava superioară) are șase tonuri și jumătate și se notează cu 9 m. Cu ajutorul alterațiilor* se obțin alte tipuri (ex.: **n.** *mărită*, *do-re diez* din octava superioară). Prin răsturnare* (ridicînd baza cu o

octavă și coborînd vîrful cu o octavă) se obțin septime* corespunzătoare (ex.: 9 M dă 7 m). **2.** Treapta* a noua numărînd de la o treaptă dată. **3.** Orice acord* tonal care poate fi redus la un acord în care baza și vîrful alcătuiesc un interval de **n.** În particular, un acord din cinci note, din care una este fundamentala* iar celelalte sînt suprapuse la interval de terță*, cvintă, septimă și **n.** (sau un acord format din patru terțe suprapuse). Este important acordul de **n.** al *dominantei**, de două ori disonant*, prin septima și **n.** sa. Întîlnit accidental în muzica clasică, acest acord a ajuns în muzica sec. 20 la apogeul utilizării sale. În modul major*, el este maj. *(sol-si-re-fa-la* în gama *do*, deci cu $\frac{9}{V}$ **n.** mare) și se cifrează* 7, pe cînd în modul minor* este min. *(sol-si-re-fa-la bemol* deci cu $\frac{\flat 9}{V}$ **n.** mică) și se cifrează 7.

Bibilogr.: Negrea M., *Tratat de armonie*, Buc., 1958; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962 (D.U.)

nonet (it. *nonetto*, fr. *nonet;* germ. *Nonett;* engl. *nonet*) **1.** Ansamblu de cam. alcătuit, din 9 instr.: vl., violă, v. cel, c. bas, fl., ob. cl., fg. și corn. (Ex. „Nonetul ceh"). **2.** Lucrarea muzicală de cameră scrisă pentru **n.** (**1**). Ex.: Sphor, **N.** *op.* 31; Nottara, **N.** *pentru suflători și coarde.*

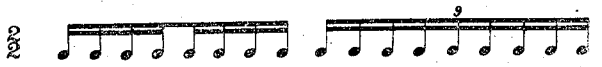
Nonnengeige (cuv. germ). v. **tromba marina.**

nonolet, grupare ritmică ce conține nouă valori* egale (marcate cu cifra 9) și care durează cît opt valori corespunzătoare, în cadrul aceluiași tempo **(2).**

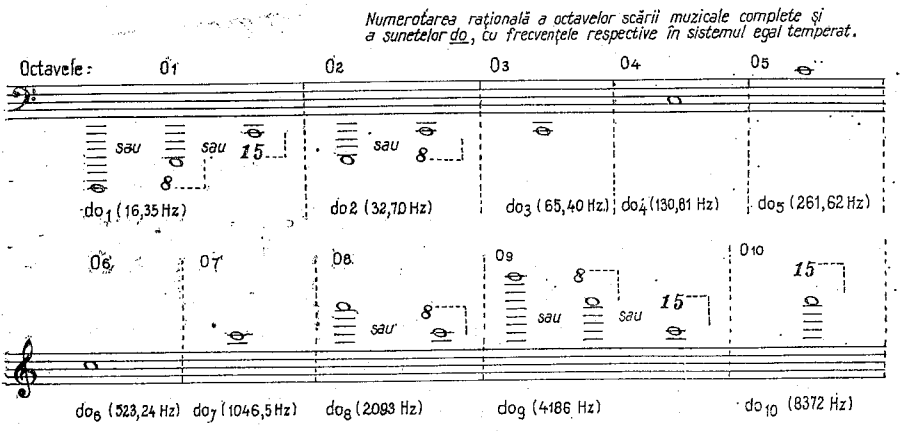
noptîndă v. **pavecerniță.**

notarea octavelor, sistem de individualizare grafică, fără portativ*, a celor 9 octave* ale scării* complete a sunetelor* muzicale. Odată admis sau stabilit un asemenea sistem, toate sunetele scării sînt și ele individualizate, purtînd semnul grafic al octavei din care fac parte. Lipsind o convenție internațională pentru standardizarea **n.,** cum există pentru sunetul-etalon de acordare **(3),** *(la* = 440 Hz*), sistemele utilizate variază de la țară la țară și uneori chiar la autori din aceeași țară (v. tab.) Alteori, muzicieni și acusticieni din aceeași arie culturală folosesc sisteme diferite, deși scara muzicală este universal una și aceeași, de unde rezultă confuzii și dificultăți de înțelegere a textelor. Este rațional ca, și în muzică și în acustică, cele 9 octave să fie la fel denumite și numerotate și anume cu O_1, O_2, O_3. . . O_9. Prin aceasta, cele 10 sunete *do* (cel de-al 10-lea *do* fiind ultimul sunet al scării muzicale, cu frecvența de 8 372 Hz, v. fig.) vor fi individualizate, în lipsa portativului, prin notațiile do_1, do_2, do_3... do_{10}. Sunetul diapazonului **(5)** normal va fi deci indexat cu la_5.

Principalele sisteme utilizate pentru notarea fără portativ a octavelor scării muzicale complete și a sunetului *do* din fiecare octavă sînt redate în tabel.



Nonolet



Notarea octavelor

Octavele consecutive	Frecvența în sistemul temperat (Hz)	România		Germania	Franța	Italia
		STAS 1957/4—74	După diferiți autori			
1	16,35	0_3 do$_3$	subcontraoctavă ; octavă subgravă DO$_2$; do$_4$	subcaontraoctavă C$_{-2}$	suboctava II Ut$_{-2}$; Do$_2$	octava de subcontrabas Do$_{-2}$; do^{-1}
2	32,70	O_2 do$_2$	contraoctavă ; octavă subgravă Do$_1$; do$_5$	contraoctavă C$_{-1}$	suboctava I Ut$_{-1}$; Do$_1$	octava de contrabas Do$_{-1}$; do
3	65,40	O_1 do$_1$	octava mare ; octava gravă Do ; do$_6$	octava mare C	octava I Ut$_1$ și Do	octava de bas Do$_1$; do^1
4	130,61	O do	octava mică ; octava subcentrală do ; do$_7$	octava mică c	octava II Ut$_2$; do	octava de bas superior Do$_2$; do^2
5	261,62	O^1 do^1	octava I ; octava centrală do^1 ; do$_8$	octava I c$_1$; $\bar{c}$; c′	octava III Ut$_3$; do$_1$	octava de mijloc Do$_3$; do^3
6	523,24	O^2 do^2	octava II ; octava supracentrală do^2 ; do$_9$	octava II c$_2$; $\bar{\bar{c}}$; c″	octava IV Ut$_4$; do$_2$	octava cu 2 linii Do$_4$; do^4
7	1046,5	O^3 do^3	octava III, octava acută do^3 ; do$_{10}$	octava III c$_3$; $\bar{\bar{\bar{c}}}$; c‴	octava V Ut$_5$; do$_3$	octava cu 3 linii Do$_5$; do^5
8	2093	O^4 do^4	octava IV ; octava supraacută do^4 ; do$_{11}$	octava IV c$_4$; $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$, c⁗	octava VI Ut$_6$; do$_4$	octava cu 4 linii Do$_6$; do^6
9	4186	O^5 do^5	octava V do^5 ; do$_{12}$	octava V c$_5$; $\bar{\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}}$; c⁗′	octava VII Ut$_7$; do$_5$	octava cu 5 linii Do$_7$; dodo^7
10	8372	O^6 do^6	octava VI do^6 ; do^{13}	octava VI c$_6$	octava VIII Ut$_8$; do$_6$	octava cu 6 linii Do^8 do^8

Bibliogr.: Jadassohn, S., *Elementar-Harmonielehre*, Leipzig, 1894; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, ³1921; Bongioanni, L. E., *L'accordatura dei pianoforti*, Milano, 1908; Widor, Ch. -M., *Initiation musicale*, Paris, 1923; Buck, P. C., *Acoustics for Musiciens*, Oxford, 1928; Foch., A., *Acoustique*, Paris, ³1947; Husson, R., *Vocea cîntată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968; Breazul, G., *Muzica și standardizarea acustică*, în: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. IV, ed. îngrijită și prefațată de Gh. Firca, Buc., 1977; STAS 1958—50; *Acustică*; STAS 1957/4—74, *Acustică muzicală*; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (vol. I), Buc., 1962. (D. U.)

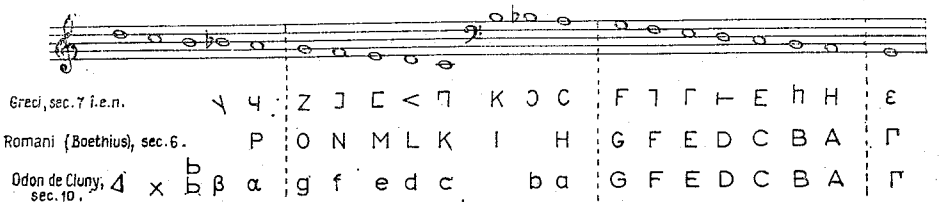
notație muzicală, în sens larg, sistem de scriere a muzicii cuprinzînd totalitatea semnelor grafice care să permită executantului realizarea fidelă a intențiilor compozitorului; în sens restrîns, sistem de scriere a sunetelor* muzicale care le determină poziția pe scara înălțimilor*. Sin. sem(e)iografie muzicală. **I.** În **n.** europ. uzuală pentru această determinare există trei mijloace de bază: a) portativul* de cinci linii (pentagrama muzicală), b) cheile* corespunzătoare diferitelor voci și instr. și c) notele*. În lipsa portativului, poziția sunetelor poate fi determinată prin frecvența* lor, cuprinsă, în sistemul egal temperat*, între extremele do_1 = 16,35 Hz* și do_{10} = 8 372 Hz ale scării înălțimilor*, respectiv sunetul cel mai grav și cel mai acut al

orgii* mari. Poziţia sunetelor mai poate fi determinată afectînd fiecărui sunet indicele numeric al octavei* din care face parte (v. notaţia octavelor). Pentru scrierea notelor care depăşesc capacitatea portativului se utilizează linii suplimentare; cînd acestea depăşesc numărul de cinci, făcînd lectura incomodă, se recurge la semnul de trecere la 1—2 octave superioare sau inferioare (cifrele 8 sau 15 urmate de puncte, v. abreviaţii; notarea octavelor). Spre a se evita repetarea prea multor linii suplimentare pentru vocile **(1)** sau instr. al căror ambitus **(1)** ocupă registre **(1)** mai grave sau mai înalte ale scării sunetelor, se întrebuinţează un sistem adecvat de chei*, semne grafice care, fixînd poziţia şi denumirea unui sunet-reper, le determină pe toate celelalte din ambitusul respectiv. Notele*, semnele de bază ale scrierii muzicii, au forma unui oval, gol sau plin, desenat puţin oblic. Diferite semne (codiţe, steguleţe sau bare **(II, 1)**) stabilesc valoarea* (duratei) notelor. Deoarece un sunet oarecare din scara muzicală completă repetă pe unul dintr-o singură octavă, denumirile notelor se reduc la 7 în scara diatonică* şi la 12 în cea cromatică*. Pentru denumiri se utilizează **n.** silabică şi **n.** literală (v. tab. 1). În Franţa, pentru *do** se mai foloseşte şi vechea denumire aretină *ut**. Denumirile sunetelor cromatice se obţin, în **n.** silabică, adăugînd silabelor cuvintele *diez** sau *bemol** (v. şi *alteraţie*). În **n.** literală germ., se adaugă literelor desinenţa *is* pentru diez şi *es* pentru bemol (ex.: *cis* „do diez" şi *des* „re bemol"). Fac excepţie de la regulă: *as* „la bemol" şi *b* sau *B* „si bemol".

Tab. I

Notaţia silabică Italia, Franţa, România etc.	do re mi fa sol la (si bemol) si
Notaţia literală Germania, Austria, Anglia, S.U.A. etc.	c d e f g a b h c d e f g a b flat b

În **n.** literală engleză se însoţeşte litera cu termenul *sharp* „diez" sau *flat* „bemol". Deoarece în muzică nu există timp absolut, ci numai relativ, durata sunetelor este şi ea relativă, fiind raportată totdeauna la durata unei note-reper, de o anumită valoare. În sistemul diviziunii **(1)** binare* a valorilor (care stă la baza ritmului* binar), nota întreagă valorează 2 doimi*, doimea 2 pătrimi* etc. În sistemul diviziunii ternare, nota* întreagă se scrie cu punct **(1)** în dreapta şi valorează 3 doimi (scrise cu punct), doimea 3 pătrimi (scrise cu punct) etc. Există şi diviziuni speciale: *trioletul**, *cvintoletul** etc., în diviziunea binară a valorilor, şi *duoletul**, *cvartoletul** etc. în cea *ternară**. Pentru fiecare valoare de notă din ambele diviziuni există un semn corespunzător de pauză*, care ţine locul notei. Măsurile* sînt separate între ele cu ajutorul barelor **(II, 3)** verticale de măsură; bara finală (dubla-bară) se aplică la sfîrşitul unei lucrări sau a părţilor ei. Intensitatea* sonoră (dinamica*, nuanţele), cînd este fixă, se notează prin cuvinte ca *piano**, *forte** etc. Variaţiile de intensitate se notează prin termeni ca *crescendo** ori *decrescendo** sau respectiv, prin semnele $<$ şi $>$. Există diferite semne sau termeni pentru accente* ori moduri speciale de execuţie *(legato**, *staccato** etc.) cum şi pentru interpretare. ■ Încercările mai apropiate de a perfecţiona semiografia muzicală au avut în vedere rezolvarea unor probleme ca reducerea numărului de chei, reducerea armurilor*, cifrarea măsurilor şi mai cu seamă simplificarea-notaţiei alteraţiilor, foarte complicate în scriitura modernă. S-a propus autonomia completă a denumirii celor 12 sunete ale gamei cromatice, un sistem nou pentru scrierea lor ca în unele partituri* moderne (în special a celor de muzică electronică*), în care înălţimile sînt notate prin **frecvenţe*** iar duratele prin sec. Extinderea principiului cheii *sol* transpozitoare în orice octavă, după modelul cheii *sol* pentru tenor **(1)** (pe linia întîi a portativului), combinată cu principiul cheii *fa* transpozitoare ar permite să se renunţe cu totul la cheia *do*. În legătură cu simplificarea **n.** s-a bucurat de succes, în a doua jumătate a sec. 19, aşa-numitul sistem *Tonic-sol-fa**. **II.** (ist.). În perspectiva dezvoltării diferitelor culturi, **n.** a apărut la un timp nu prea îndepărtat după apariţia scrierii vorbirii şi a fost firesc să utilizeze semnele acesteia (litere, cifre sau chiar cuvinte). Sistemele de semiografie muzicală din această primă categorie au fost numite fonetice (A. -F. Gevaert) şi printre ele se află cel indian (cel mai vechi), cu cinci consoane şi două vocale,



Notaţie II (fig. 1)

luate din numele treptelor scării muzicale *(sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni)*, iar adăugarea altor vocale dubla valoarea notelor; cel chinez, cu semne provenite din numele treptelor și cu semne pentru valoarea notelor; cel arab, care folosea cifre: cel grec antic, cu litere ale unui alfabet arhaic și cu diferite semne. ■ Încă înaintea erei noastre, cînd numărul coardei kitharei* ajunsese la 15, scara gr. a sunetelor cuprindea două octave, plus un semiton* sus și un ton* jos [*proslambanomenos* „(sunet) adăugat", fig. 1]. Sunetele erau scrise și denumite prin 15 litere ale unui alfabet arhaic, unele oblice sau culcate. Pentru muzica vocală exista o **n.** aparte. În **n.** romană a lui Boethius (sec. 6), inspirată probabil după cea gr. a lui Alypios din lucrarea *Isagoge* (sec. 4), un fel de manual, semnele grecești sînt înlocuite cu literele majuscule A...P ale alfabetului latin (fig. 1). ■ În sistemul **n.** fonetice intră și tabulaturile* sec. 16—17, unde litere, cifre și semne diferite reprezintă coardele* sau tastele (v. clapă) instr. care trebuiau acționate pentru a obține sunete izolate sau acorduri*. La sfîrșitul sec. 17, D. Cantemir a inventat prima **n.** (cu cifre) a muzicii turcești, cu ajutorul căreia s-au transmis un mare număr de *peșrefuri*, piese instr. cu mișcare moderată **III.** O altă categorie de sisteme de semiografie muzicală cuprinde **n.** *diastematică* (< gr. *diastematikós* „intermitent, prin intervale"). În aceasta, configurația melodiei, cu succesiunea ei de sunete mai joase și mai înalte, durate etc. este clară ochiului dintr-odată, grație poziției relative a unor semne numite, în diferite subsisteme, *neume* (< gr. *pneuma* „vînt, suflu"), figuri sau note. Cele mai vechi **n.** diastematice sînt cea neumatică a cîntului gregorian* și cea bizantină **(IV)**; urmează **n.** clasică japoneză, cea mensurală a ev. med. (v. *muzica mensurata*) și în fine cea modernă. **N.** *neumatică occid.* s-a dezvoltat din accentele ascuțit (lat. *virga* sau *virgula*) și grav *(punctum)* utilizate în metrica **(2)** poetică latină. Neumele indicau numai locul unde vocea trebuia să urce sau să coboare, dar nu definea intervalele și nici duratele sunetelor, astfel că serveau mai mult ca mijloc mnemonic pentru cei ce cunoșteau dinainte melodia (v. tab. II). ■ Prin sec. 10 a apărut necesitatea fixării în scris a unui sunet-reper, în care scop s-a adoptat o linie colorată (roșie), înaintea

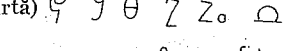
TABEL II: NEUME

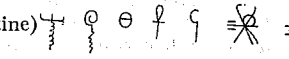
	Numele	Accente inițiale	Formă dreaptă	Formă cursivă	Formă pătrată ulterioară pe portativ	În notație modernă
Neume simple	Virga	/	/			
	Punctum	\	–	·	■	
Neume de 2 note	Clivis	/ \				
	Pes, podatus	\ /				
Neume de 3 note	Torculus	\ / \				
	Porrectus	/ \ /				
	Climacus	/ \ \				
	Scandicus	\ \ /				
	Salicus	Variantă a lui Scandicus				
Neume de 4 note	Porrectus flexus	/ \ / \				
	Torculus resupinus	\ / \ /				

„La musique des origines à nos jours" (coord. N. Dufourq), Paris, 1946, (p. 515 - 522)

căreia se scrie una din literele *F*, *G* sau *C*, permițînd o diferențiere mai bună a sunetelor reprezentate de neume. De la caligrafierea gotică a acestor litere derivă, prin multe transformări, actualele semne pentru chei. Utilizarea liniei colorate a însemnat un progres decisiv, deschizînd drumul către portativul din mai multe linii. În sec. 11, G. d'Arezzo a introdus tetragrama sa, portativul de patru linii (v. *hexacord*, *solmizare*). După ce la unica voce (**2**) care cînta s-a adăugat o a doua (stilul organum* sec. 9), a devenit necesară măsurarea exactă a duratei sunetelor, de unde a luat naștere **n.** *proporțională* sau *mensurală* (lat. *notatio mensurata*). Pentru satabilirea duratei relative a sunetelor s-a aplicat sistemul metricii poetice, cu terminologia respectivă, începînd cu denumirile *longa** (nota lungă) și *brevis** (notă scurtă), utilizate de prin sec. 12. Treptat, dar destul de încet, **n.** neumatică se transformă în sec. 13 în **n.** *pătrată (notae quadratae)*, cu valorile ei diferențiate de note și pauze. Această formă avea să devină relativ repede rombică. Trecerea la aceste forme de scriere are la origine un fapt cu totul prozaic. Pînă în sec. 12, pentru scriere se întrebuința o tijă subțire de trestie sau **stuf** tăiată (lat. *calamus*), dar în următorul s-a adoptat pana de gîscă despicată, elastică. Cu aceasta, printr-o simplă apăsare, nota apărea de la sine pătrată; prin mișcarea oblică a mîinii, nota devenea rombică. Sub influența ritmului dactilic (— ∪ ∪), cel mai important în vechea poetică, în muzică a predominat multă vreme diviziunea ternară *(longa = 3 breves)*. Supremației binarului *(longa = 2 breves)* i-a trebuit mult timp (sec. 14—16) pentru a se impune (v. mod **(III)**). Încă de prin sec. 14 au apărut noi valori de note: *maxima** sau *duplex longa*, care valora 2 sau 3 *longae; semibrevis** = 1/2 de *brevis*; *minima** = 1/4 de *brevis; miminima** = 1/2 de *minima* = 1/4 de *semibrevis*. Toate aceste valori se scriau rombic, cu note goale sau pline, cu codițe în sus sau în jos. Din asemenea norme de scriere s-a ajuns și s-a definitivat în sec. 17 forma ovală, puțin oblică, utilizată și astăzi. Valoarea mai mare a notelor albe față de a celor negre datează din sec. 15. ■ În ceea ce privește denumirile sunetelor (notelor), călugării catolici au folosit multe sec. sistemul boețian (v. **n. (II)**), dezvoltat cu unele adaptări ale literelor latine. În sec. 10, Odon de Cluny introduce o **n.** simplificată, în care figurau și litere minuscule: în prima octavă se păstrau vechile majuscule *A...G*, dar în a doua apar minusculele *a...g* corespunzătoare. În continuare, pentru vocile infantine (femeile nefiind admise în corurile eclesiastice) s-au întrebuințat literele mici ale alfabetului grec. Jos, sub sunetul *A*, cel adăugat *(proslambanomenos)* a fost reprezentat prin majuscula greacă, Γ (gamma). Cu timpul, denumirea *gamma* a fost dată întregii serii de sunete spre acut, iar mai tîrziu, prin restrîngere semantică, numai seriei de sunete din cuprinsul unei octave. Inventînd (începutul sec. 11) metoda solmizării*, Guido d'Arezzo a introdus sistemul mnemonic pentru reținerea sigură a intonației sunetelor scării diatonice, denumind treptele succesive ale acesteia prin silabele *ut...la*, valabile identic pentru ambitusul oricăruia dintre cele trei hexacorduri* considerate. ■ Semnele de alterație au ca geneză faptul că, încă de la începutul cîntului gregorian (sec. 6), atunci cînd scara lui *c (do)* era intonată pe nota *f (fa)*, s-a simțit necesitatea unui sunet *b* mai jos cu un semiton, pentru a se avea între treptele 3—4 ale scării *f* același interval de semiton ca și între treptele corespunzătoare ale scării *c* și a se evita astfel tritonul* *fa-sol-la-si (diabolus in musica)*. Astfel, un anumit timp, cu semnul *b* se notau două sunete de aceeași importanță, dar diferite ca intonație **(I)**. Cu vremea, ele au fost diferențiate în scris în felul următor: 1) nota *b* din scara *c* se scria mai colțuroasă, aproximativ pătrată (goală) și de aceea se numea *b quadrum* sau *b quadratum*. În scara *c*, acest *b* suna frumos (în tetracordul* *sol-la-si-do)*, dar în scara *f* dădea naștere tritonului *fa-si* și suna aspru, dur, de unde denumirea de *b durum*. 2) Nota *b* din scara *f* se scria în forma unui *b* obișnuit și de aceea se numea *b rotundum*. Fiind intonat cu un semiton mai jos, el suna mai plăcut decît *b durum* și de aceea i s-a spus *b molle (b* moale). Mai tîrziu, pentru a diferenția mai bine aceste două note, *b molle* a luat forma actualului bemol, iar *b durum* forma becarului*. În lb. fr. s-a spus *b mol* și *b carré*, iar în cea it. *b molle* și *b quadro*. În grafia germ., confuzia dintre forma literei gotice *h* și forma colțuroasă a lui *b quadrum* a dus, în sec. 16, la înlocuirea acestuia din urmă cu litera *h (si* al nostru). Litera *b*, fără alt adaos, a rămas să-l indice pe *b molle (sibemol*, tab. 1). Cît privește diezul, actualul semn grafic care îl reprezintă derivă din semnul becar*. O vreme, actualele semne pentru becar și diez au fost întrebuințate indiferent pentru a indica ridicarea cu un semiton a unei note. De prin sec. 12—13, sunetul *fa* din modul mixolidic* *(sol)* era intonat în muzica pop. cu un semiton mai sus, ca și *do* din modul **(I, 3)** doric *(re)*, începînd să acționeze spontan atracția sensibilei* către tonică* (v. musica ficta). Pentru a se marca în scris noua intonație, se utilizau diferite variante grafice ale semnelor becar și bemol. În sec. 13 ele au fost aplicate notelor *fa* și *do*, iar mai tîrziu și notelor *sol* și *re*. Nota *mi bemol* apare abia prin sec. 16. Etimologic, denumirea „diez" provine din gr. *diesis**, sfertul de ton din anticul gen enarmonic **(1)**, pe care unii teoreticieni din sec. 16 încercau să-l aducă la o viață nouă, sub influența întoarcerii generale la clasicismul grec. În ev. mediu sunetele alterate se scriau cu alte culori decît cele ale scării diatonice, pentru a putea fi mai ușor deosebite de acestea. De accea au fost numite *cromatice* (gr. *chromatikos* „colorat", de la *chroma* „cu-

loare"), ca și semitonurile în care intrau *(fa-fa diez* etc.). Pe la sfîrșitul sec.16 s-a adăugat încă o notă celor șase existente *(do ... la)*, care a primit numele *si*, format din inițialele cuvintelor „Sancte Iohannes" (v. hexacord). După un sec. celor șapte silabe li s-au atribuit caracteristicile absolute din hexacordul natural, odată cu adoptarea octavei ca formulă de solfegiere. Găsind „surdă" vechea silabă *ut* a lui G. d'Arezzo, italienii au înlocuit-o în sec. 17 cu silaba *do**, provenită de la numele teoreticianului G. B. Doni sau de la invocația *Dominus vobiscum* („Domnul fie cu voi"). În Franța se utilizează ambele silabe. (D. U.) **IV. N.** *bizantină*. Cercetările întreprinse, îndeosebi în sec. nostru, au dus la concluzia că sumerienii, indienii, chinezii, egiptenii și grecii vechi au cunoscut **n.** muzicală. Sumerienii au utilizat notația cuneiformă încă în sec. 16 î.e.n. După descoperirea, în 1947, a unui important fond de mss. la Qumran — în apropierea Mării Moarte — în Iordania (datate între anii 150 î.e.n. — 150 e.n.), Enric Werner a ajuns, prin 1957, la constatarea asemănării evidente între unele semne din aceste mss. și semne cuneiforme sumeriene, unele chiar cu semne muzicale biz. Asemănarea cu **n.** biz. a izbit și pe alți specialiști. Raïna Palikarova-Verdeil dă paralel, de pildă, următoarele semne :

(Mss. Marea Moartă) 

(Mss. paleobizantine) 

În alte mss., care au aparținut sectei manicheene — descoperite la Turfun, în deșertul Gobi din R. P. Chineză — scrise prin sec. 10—11 după modele foarte apropiate de originalele din sec. 3, se constată folosirea repetată a unor vocale, separate prin silabe repetate : *iga, igga*, fenomen întîlnit și în scrierile vechi siriene, ca și în mss. vechi biz. și sl. Aceste similitudini în **n.** ca și în vocalize, au dus la presupunerea că scrierea muzicală biz. ca și maniera de cîntare, nu sînt străine de practicile mai vechi ale popoarelor Orientului Apropiat. Nu poate surprinde acest lucru, desigur, dacă avem în vedere că creștinismul — și, odată cu el, imnografia, cîntarea și organizarea octoehului* — s-a dezvoltat în primul rînd în centrele culturale importante din această zonă geografică, mai ales în cele siriene. Și totuși, primul imn* creștin care ni s-a păstrat — descoperit la Oxyrinchos în Egipt, și datat între sfîrșitul sec. 2 și începutul celui următor — este în **n.** (II) alfabetică gr. alexandrină, singura descifrabilă din cele menționate. În practica lor muzicală, bizantinii au folosit două sisteme de **n.** : *ecfonetică*, proprie deci *cititii ecfonetice** și *diastematică* (v.**n.** (III)), în care semnele reprezintă intervale (gr. διάστημα „interval"). **1. N.** *ecfonetică*. Este cea mai veche **n.** folosită de bizantini. Unii specialiști i-au atribuit origine orientală, presupunînd că semnele respective au fost preluate din vechea **n.** cuneiformă sumeriană, sau din cea manicheeană ; alții însă au pus această **n.** în legătură cu semnele prozodice (v. prozodie) gr., inventate de către Aristofan din Bizanț (cca 180 î.e.n.) și folosite ca ghid în declamație. Asemănarea dintre semnele prozodice și cele ecfonetice — în cîteva cazuri chiar denumirea identică — sînt grăitoare (v. tab. III). Aceste semne prozodice au fost introduse (de către Herodiamus și alți gramaticieni elini (sec. 2 și urm.), pentru declamarea expresivă a textelor scripturistice. Ca sistem, **n.** ecfonetică era deja constituită, se pare, în sec. 4, cel mai vechi mss. în această **n.** datînd din sec. 5. Dar raritatea unor asemenea mss., și mai ales, condițiile necorespunzătoare de păstrare nu permit datarea precisă a mss. anterioare sec. 8, cînd numărul lor crește. Pe bază de documente cert datate, această **n.** poate fi următită pînă în sec. 15, cînd dispare. C. Höeg identifică trei faze de dezvoltare a acestei **n.** : a) *fază arhaică* (sec. 8—9) ; b) *faza clasică* (sec. 10—12) ; c) *faza de decadență* (sec. 13—15). Folosirea rară a unor semne, sau lipsa anumitor grupări de semne este caracteristică primei faze ; dimpotrivă, reducerea treptată a numărului semnelor folosite, este proprie ultimei faze. De obicei, semnele — uneori aceleași, alteori diferite — încadrează propoziții mai dezvoltate, sau fraze ale textului. Aceste semne — care se scriu deasupra, dedesubtul, sau la aceeași înălțime cu textul — nu au o semnificație precisă, de unde părea că ele aveau funcție mnemotehnică, rostul fiecăruia fiind să amintească interpretului o anumită formulă **(I, 3)** melodică pe care o știa de mai înainte. Alți specialiști — de pildă, Gr. Panțiru —socotesc totuși că semnele au semnificație precisă. Faptul însă că această recitare are elanuri — cel puțin la accentele expresive, dacă nu și tonice (v. accent **(I ; IV)**) ale textului—ca și căderi, este greu de acceptat o recitare absolut dreaptă pe întregul fragment de text încadrat între două semne. Cărțile prevăzute cu această notație se numesc : evangheliare, lecționare*, probetologhii. În același fel „se zic" ecteniile*, ca și ecfonisul*. **2. N.** *diastematică*. Pornește de la cea precedentă, înmulțindu-i semnele și acordînd — cel puțin unora — o semnificație diastematică precisă. Lipsa de documente muzicale vechi — cel mai vechi mss. datează din sec. 9 sau 10 — împiedică fixarea mai precisă a apariției acestei **n.** Se crede însă că și-a făcut apariția prin sec. 8, cînd imnografia* capătă o dezvoltare foarte mare și cînd s-a simțit nevoia organizării octoehului*. Dacă avem însă în vedere că o asemenea încercare se făcuse încă la începutul sec. 6 (v. bizantină, muzică), putem considera apariția acestei **n.** mai veche decît sec. 8. În orice caz, este de presupus că organizarea imnelor pe ehuri* a impus fixarea cîntărilor în scris — cel puțin a anumitor modele — deci și inventarea unui sistem de **n.**

TABELUL III

NOTAŢIA EKFONETICĂ

S E M N E								
			Ekfonetice					
Prosodice			Simple			Compuse		
Grafie	Denumire	Semnificaţie	Grafie	Denumire	Semnificaţie	Grafie	Denumire	Semnificaţie
α)	Accente	(τόνοι)						
/	ὀξεῖα	accent acut	/ ⌈	ὀξεῖα	ton acut	//	ὀξείαι	
\	βαρεῖα	accent grav	\\	βαρεῖα	ton coborîtor	\\	βαρείαι	
^	περισπομένη		⌐	καθιστή				
			∼ ∽	συρματικῆ				
β)	Timpi	(χρόνοι)						
—	μακρά	lung						
◡	βραχεῖα	scurt				∴	κεντήματα δύο	
						∴	κεντήματα τρίο	
γ)	Spirite	(πνεύματα)						
⊢ ✓	δασεῖα	spirit aspru	✓	κρεμαστή				
⊣ >	ψιλῆ	spirit lin	⌉	κρεμαστή ἀπέσω		⌉⌈	κρεμαστή απεσω-εξω	
			⌈	κρεμαστή ἀπέξω				
δ)	Semne declamatorii	(παθῆ)						
>	ἀπόστροφος	?						
◡	ὕφεν	unire	>	ἀπόστροφος		> >	ἀπόστροφοι σύνδεσμοι	
∴ > ∴	διαστολη	separare	◡	συνέμβα		⋁⋁	ὑπόκρισις εκ δύο διαστολῶν	
						⋁⋁⋁	ὑπόκρισις ἐκ τρίο διαστολῶν	
						⋁⋁⋁⋁⋁	ὑπόκρισις ἐκ πέντε διαστολῶν	
✢ ÷	τελεῖα	sfîrşit						
			Z	παρακλιτική				

corespunzător. Specialiștii disting, în general, patru stadii evolutive ale acestei **n.**: *A. paleobiz.* (sec. 8—12); *B. mediobiz.* (sec. 13—15); *C. neobiz.* sau *kukuzeliană* (sec. 15—19/1814/); *D. modernă* sau *chrysanthică* (după 1814). În primele trei stadii, numărul semnelor merge crescînd, pentru ca pentru **n.** modernă numărul acestora să se reducă. Teoreticienii împart semnele în: *semne fonetice* (φωνητικὰ σημάδια sau ἔμφωνα σημάδια) care reprezintă sunete, intervale; *semne afone* (ἄφωνα σημάδια), de durată*, nuanță*, expresie*. Unele semne afone sînt de dimensiuni mai mari, de unde și denumirea de *semne mari* (μεγάλα σημάδια sau μεγάλα ὑπόστασεις). Cu un termen general, aceste *hypostaze* — de dimensiune mică sau mare — sînt denumite și semne cheironomice (< χυρονομία). Spre deosebire de semnele fonetice, care se scriu cu cerneală neagră, semnele cheironomice se scriu, de obicei, cu cerneală roșie. După valoarea lor diastematică, semnele fonetice se împart în: *trupuri* (*σώματα, somata*), cele care urcă (tab. 2, nr. 2—8) sau coboară (tab. 2, nr. 14—15) și *duhuri* (πνεύματα) cele care reprezintă terțe sau cvarte ascendente sau descendente (nr. 20—21 și, respectiv, 22—23). În *papadichii** sau *propedii**, *isonul* (tab. IV, nr. 1) este trecut, de obicei, la începutul semnelor cheironomice, deși joacă rol deosebit de important în melodie, pe cînd *hyparrhoe* și *kratemohyporrhoon* (tab. IV, nr. 17—18) sînt socotite „nici trupuri, nici duhuri", așa cum erau socotite probabil *katabasma* și *kratemo-katabasma*, folosite doar în **n.** paleobizantină. *Trupurile* — cu excepția celor *două kentime* — se scriu singure, pe cînd *duhurile* se scriu fie *sprijinite* fie *combinate* cu un semn din categoria precedentă. În cazul sprijinirii — îndeosebi pe *oligon* și *petastē*, cu totul rar pe *koufisima* și *pelaston* — pentru calcularea intervalului contează numai „duhul", pe cînd în cazul combinației dintre „trupuri" și „duhuri" valoarea intervalică a semnelor se cumulează. Aceste observații rămîn valabile pentru toate cele patru faze, cu excepțiile pe care le vom menționa la timpul potrivit. *A.* **N.** *paleobiz.* (numită, de asemeni: *constantinopolitană, hagiopolită primitivă, arhaică, liniară* etc.) prezintă, după H. J. W. Tillyard, trei faze: a) *esphigmeniană* (după un ms. aflat în mănăstirea Esphigmenion, de la Athos), b) *Chartres* (după trei foi păstrate, pînă la al doilea război mondial, la Chartres, în Franța) și c) *andreatică* (după codex nr. 18 de la schitul Sf. Andrei, de la Athos). Raïna Palikarova-Verdeil găsește alte etape de dezvoltare ale acestui stadiu evolutiv: a) *paleobiz. arhaică* (sec. 8—9); b) *kondacariană* (sec. 9—12, după mss. *Kondakaria* păstrate în biblioteci din U.R.S.S.) și c) faza *Crislui* (după ms. *Crislui* 220 de la Bibl. Națională din Paris). Trăsătura de bază a acestei **n.** o constituie apariția funcției diastematice a unor semne. Unele dintre acestea, ca: *oxeia, kentemata, hypsilē, apostrophos* și *hamilē* nu au, totuși — după unii specialiști — valoarea determinată; iar *isonul* și-a făcut apariția doar în faza Crislui. Tot acum apar semnele ritmice: *dipli, klasma mikron, kratēma* și *apoderma*. Pentru această perioadă se vorbește de două **n.**: una mai simplă, aplicată cîntărilor silabice, și alta mai dezvoltată — notația kondakariană —, aplicată cîntărilor melismatice, în care sînt prezente numeroase semne mari. Unele dintre acestea vor fi preluate integral de către fazele următoare, dar altele vor fi modificate ca grafie. Din cauza valorii diastematice neclare a unora dintre semnele importante această **n.** nu a putut fi încă transcrisă. La aceasta contribuie și lipsa totală a micilor teoreticoane muzicale care-și fac apariția de-abia în sec. 13. *B.* **N.** *mediobiz.* (numită de asemenea: *hagiopolită, rondă sau rotundă fără ipostaze mari, damasceană*). Codificarea imnelor, urmată de apariția melurgilor*, dă impuls nou nu numai creației ci și **n.** care devine tot mai precisă. Adăugînd puține semne noi față de **n.** precedentă — numărul acestora va crește totuși pe parcurs — această nouă fază aduce, în primul rînd, *stabilirea valorii diastematice* a semnelor fonetice, ceea ce permite transcrierea cîntărilor în ceea ce au ele esențial. În această fază apare *pelastonul*, semn cu caracter diastematic, crește numărul semnelor cheironomice, apar *gorgonul* și *argonul* — semne ale diviziunii unității de timp, se întîlnește ftoraua* specifică formei cromatice *nenano*, se schimbă denumirea, ca și grafia unor semne cheironomice, apar grupări de semne a căror semnificație încă nu se cunoaște. S-au propus, pentru acestea din urmă, diferite soluții care însă sînt greu de acceptat. Grupul de semne *seisma* (tab. IV, nr. 48) ar reprezenta un tremolo* „executat cu vigoare reținută, ca vibrațiile unui zguduituri" (E. Welesz), dar îl găsim transcris regulat, în **n.** chrysantică, prin aceeași formulă melodică alcătuită din zece sunete. Se susține, în general, că această **n.** ar fi dăinuit doar pînă în sec. 15, cînd a fost înlocuită cu cea *neobizantină*, dar mss. muzicale de la Putna — scrise între 1511 — cca 1560 — folosesc în mare măsură **n.** mediobiz. *C.* **N.** *neobiz.* (*cucuzeliană, hagiopolită, recentă* etc.) folosește aceleași semne fonetice și cu aceeași semnificație din **n.** mediobizantină. Nu aduce nimic nu nici în ceea ce privește semnele ritmice, dar se înmulțesc semnele cheironomice (dinamice, expresive etc.). Apar semne — unele asemănătoare cu ftorealele* din **n.** modernă ca: *tematismos eso, tematismos exo, thais kai apothes, thema aploun* a căror semnificație nu se cunoaște, iar interpretările propuse nu prezintă credit. Încărcarea tot mai mare a scrierii cu *hypostaze* mari și cu tot felul de combinații ale acestora a impus — poate și sub influența muzicii occid. — simplificări acestui sistem de scriere. *D.* **N.** *modernă* sau *chrysantică* reprezintă ultima etapă evolutivă a **n.** biz. Aici s-a eliminat tot ce s-a considerat a fi de prisos, dar s-au și in-

TABELUL IV

NOTAȚIA DIASTEMATICĂ

A. Semne fonetice

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întîlnește *	Transcriere	Observații
1.	⌐ ⌐	*ison*	*repetă sunetul precedent*	*P, M, N, Ch.*		*Propediile anterioare „ îl trec la cheironomice.*
2.	—	*uligon*	*urcă o secundă*	*P, M, N, Ch.*		
3.	/	*oxeia*		*P, M. N.*		
4.		*petasthē*		*P, M, N, Ch.*		
5.		*kouphisma*		*P, M, N.*		
6.		*kratēmo - kouphisma*		*N.*		
7.		*pelaston*		*M, N.*		
8.		*kartēmata dyo*		*P, M, N, Ch..*		
9.		*anastamara*		*P.*		
10.		*apeso exo*				
11.		*anatrichisma*				
12.		*varia*	*în R ,a coborîtă*	*P, M, N, Ch.*		*În per. W și urm. a devenit semn cheironomic.*
13.		*varias*	*Ca nr. 12 ,dar probabil cu dublarea duratei.*	*P.*		
14.	>	*apostrophos*	*coboară o secundă*	*P, M, N, Ch.*		*În P, valoare nedeterminată.*
15.	> >	*apostrophoi syndesmoi*		*P, M, N.*		*Cu dublarea duratei.*
16.		*katăhasma*	*coboară treptat 2 resp. 3 secunde*	*P.*		
17.		*kratema - katăhasma*	*coboară treptat 2 secunde , cu prelungirea duratei ultimei.*	*P.*		

* P = paleobizantină ; M = mediobizantină; N = neobizantină ; Ch = Chrisantină .

** W = Wellesz ; P = Petrescu .

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întîlnește	Transcriere	Observații
18.		hyparrhoē (skolex)	coboară treptat 2 secunde	P, M, N, Ch.		
19.		kratema - hyparrhoon	coboară treptat 2 secunde, cu dublarea duratei ultimei	P, M, N.		
20.		kentēma	3tă ascendentă	P, M, N, Ch.		În P, valoare nederminată (P.)
21.		hypsilē	4tă ascendentă	P, M, N, Ch.		În P, valoare nedeterminată (P.)
22.		elaphron	3tă descendentă	P, M, N, Ch.		
23.		harnilē	4tă descendentă	P, M, N, Ch.		În P, valoare nedeterminată (P.)

B. Semne cheironomice

a) Semne ritmice

24.		diplē	adaugă 2 timpi	P, M, N, Ch.		
25.		kratēma	dublează + semicoroană	P, M, N.	(W.) (P.)	
26.		apoderma	dublează + semicoroană	P, M, N.		
27.		klasma mikron (tsakisma)	dublează durata (P). adaugă 1/2 timp (W).	P, M, N, Ch.	(P) (W)	
28.		gorgon	reduce valoarea la jumătate (P). accelerează (W)	M, N, Ch.		
29.		argon	reduce cu 1/2 valoarea s. precedent, adăugînd un timp s. pe care se scrie; rit. (W).	M, N, Ch.		

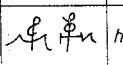
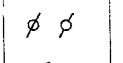
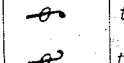
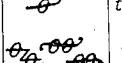
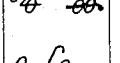
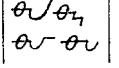
b) Semne dinamice

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întîlnește	Transcriere	Observații
30.		*prefiston*	*accent*	*M, N, Ch.*	(P.)	
31.		*antikenoma*	*échappée (?)*	*M, N, Ch.*		
32.		*piasma*	*accent (?)*	*P, M, N.*		
33.		*paraklētiki*	*legato (?)*	*P, M, N.*		
34.		*mega-kratēma*	*(?)*	*P.*		
35.		*xeron-klasma*	*(?)*	*P, M, N.*		

c) Semne cheironomice

36.		*kilisma*	*leagă grup de sunete*			
37.		*etero-kylisma, syrma sau synagma*	*?*	*P.*		
38.		*syrma sau lygisma*	*?*	*N.*		
39.		*homalon*	*?*	*N, Ch.*		
40.		*tromikon*	*?*	*N.*		
41.		*ăllo*	*?*	*N.*		
42.		*ekstrepton sau strepton*	*?*	*N.*		
43.		*enarxis, anarxis, sau diamphismos*	*?*	*N.*		
44.		*epegerma*	*?*	*N.*		
45.		*chorenma*	*?*	*N.*		
46.		*hermargon*	*?*	*N.*		
47.		*parakalesma*	*?*	*M, N.*		
48.		*eteron parakalesma*	*?*			*În not. Ch. = eteron*

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întîlnește	Transcriere	Observații
49.	+ ÷	stavras	respirație	M, N, Ch.		
50.		seisma	?			
51.		synagma	?	N.		
52.		uranisma	?	N.		
53.		gorgosyn theton	?	M, N.		
54.		argosyntheton	?	N.		
55.		heteron ton praltikon	?	N.		
56.		tromikon - psifiston	?	N.		
57.		tromikon - lygisma	?	N.		
58.		tromikon - synagma	?	N.		
59.		tromikon - homalon	?	N.		
60.		antikeno - kylisma	?	N.		
61.		psifisto - parakalesma	?	N.		
62.		psifisto - synagma	?	N.		
63.		psifisto - homalon	?	N.		
64.		homalon - teronklasma	?	N.		
65.		psifiston - xeronklasma	?	N.		
66.		lygisma - tromikon	?	N.		
67.		hemiphonon	?	N.		

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Stadii evolutive în care se întîlnește	Transcriere	Observații
68.		*hemiphoron*	?	*N.*		
69.		*phtora*	?	*P, M, N.*		*Al doilea semn este nenanō.*
70.		*thematismos eso*	?	*M, N.*		
71.		*thematismos exo*	?	*N.*		
72.		*thes kai apathes*	?	*P, M, N.*		
73.		*thema aplonn*	?	*N.*		

trodus semne noi, mai ales ritmice, de modulație (v. *ftorale)*, mărturii*. Semnele diastematice se găsesc toate în n. anterioare (v. tab. V). Este mai simplă decît cele anterioare, poate fi ușor mînuită, dar nu poate ajuta cu nimic la înțelegerea n. anterioare, în primul rînd a semnelor cheironomice. Ca observație generală, privind scrierea și combinarea diferitelor semne diastematice, menționăm: a) *chentima* și *ipsili* nu se scriu niciodată singure, ci doar „sprijinite", adică scrise la dreapta semnelor care reprezintă semnele ascendente sau — în cazul *chentimei* — dedesubtul semnului spre capătul din dreapta; b) semnele ascendente își pierd valoarea cînd deasupra lor se scrie *isonul* sau oricare dintre semnele descendente; c) semnele ascendente suprapuse își cumulează valoarea, cu excepția combinării cu cele două *chentime*, caz în care fiecare semn își păstrează valoarea; d) *ipsili* scris deasupra și spre stînga unui semn de secundă ascendentă cumulează valorile. (G. C.)

TABELUL V

NOTAȚIA CHRYSANTICĂ SAU MODERNĂ

A. Vocale

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Transcriere	Observații
1.		*ison*	*repetă s. precedent*		
2.		*oligon*			
3.		*petasti*	*secundă ascendentă*		
4.		*2 chentime*			
5.		*chentima*	*3tă ascend.*		
6.		*ipsili*	*5tă ascend.*		
7.		*epistrof*	*2dă ascend.*		
8.		*iporai*	*două 2de ascend. consecutive*		
9.		*elafron*	*3tă descend.*		
10.		*hamili*	*5tă descend.*		

B. Timporale

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificaţie	Transcriere	Observaţii
1.	∨	*clasma*	*adaugă 1 timp*		
2.	•	*apli*			Compuşi: •• = *dipli - adaugă 2 timpi*; ••• = *tripli - adaugă 3 timpi*; Combinaţii: = *pauză de pătrime*; = *pauză de doime, etc.* = *pauză de optime (formează timpul întreg cu s. precedent.*
3.	⌐	*gorgon*	*nota pe care se scrie, = 1 timp cu cea precedentă*		Cazuri: a) *scris pentru* \\\\ : b) c) Combinaţii cu el însuşi: = *digorgon : cu sunetul precedent, dă triolet*: = *trigorgon*: Combinaţii cu apli:
4.	⌐	*argon*	*lucrarea gorgonului + apli*		*Se scrie doar pentru grupul* Combinaţii cu el însuşi: = *diargon*: = *triargon*:
5.	✢	*stavros*	*întrerupere, respiraţie*		

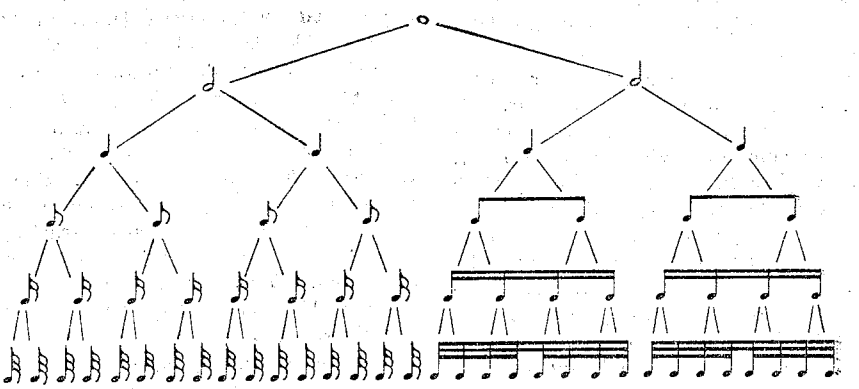
C. Consonante

Nr. crt.	Grafie	Denumire	Semnificație	Transcriere	Observații
1.		varia	accent (appog.)		
2.		omalon	ondulație (broderie sup.)		
3.		antichenoma	échappée		
4.		psifiston	accent puternic (mord. sup.)		
5.		eteron	legato		
6.		endofon	nazal		

Bibliogr.: Riemann, H., *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig, același, *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig, 1899; Gevaert, F.-A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (2 vol.), Gent, 1875–1881; David, E., și Lussy, M. *Histoire de la notation musicale*, Paris, 1882; Abdy Williams, C. F., *The Story of Notation*, Londra, 1892; Gasperini, G., *Storia della semiografia musicale*, Milano, 1905; Wolf, J., *Handbuch der Notationskunde* (2 vol.), Leipzig, 1913–1919, Apel, Willi, *The Notation of Polyphonic Music, 900–1600*, 1942, în germ. 1962; Challey, J., *La notation musicale* în „La musique des origines à nos jours", coord. N. Dufourcq, Paris, 1946; Giuleanu V., și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962; STAS 1957/4–74, *Acustică muzicală (terminologie)*; Höeg, C., *La notation ekphônétique*, M.M.B. Subsidia I, 2, Copenhaga, 1935; Raina, Palikarova-Verdeil, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIVe siècle)*, M.M.B. Subsidia, III Copenhaga, 1953; Macarie Ieromonahul, *Teoreticon*, Viena, 1823; Pann A., *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, Buc., 1845; Panțiru, Gr., *Un manuscris de vîrstă milenară*, în: *Muzica*, 17 (1967), nr. 3, p. 20–25; același, *Notația și ehurile bizantine*, Buc., 1971; Petresco Le Père J. D., *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932; Petrescu Pr. I. D., *Etudes de paléographie musicale byzantine*, Buc., 1967; Riemann, H., *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 45. Jahrhundert*, Leipzig, 1901; Tiby, O., *La Musica bizantina. Teoria e storia*, Milano, 1938; Thibaut, J.-B., *Origine byzantine de la notation néumatique de l'Église latine*, Paris, 1907; Tillyard, H. J. W., *Handbook of the Middle Byzantine Notation*, M.M.B. Subsidia, I, fasc. 1, Copenhaga, 1935; Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, ²1962.

notă (< lat. *nota* „semn") **1.** Semn convențional pentru reprezentarea grafică a sunetului muzical (forma **n.** = durata* sunetului, locul **n.** pe portativ* = înălțimea* sunetului). ■ Termenul *nota* este întîlnit în această accepțiune încă de la A. Quintilianus (sec. 2 e.n.), care-l aplică scrierii alfabetice gr. a sunetelor, ca și Boethius. Mai tîrziu, termenul este aplicat și scrierii neumatice *(nota romana*, v. notație (III)), notației chorale *(nota quadrata)* precum și celei rombice, modale și mensurale (v. *musica*

notă întreagă	𝅝	𝄻
doime	𝅗𝅥	𝄼
pătrime	♩	𝄽
optime	♪	𝄾
șaisprecime	𝅘𝅥𝅯	𝄿
treizecidoime	𝅘𝅥𝅰	𝅀
șaizecipătrime	𝅘𝅥𝅱	𝅁



Notă

mensurata). ■ *Figuri de* **n.**, diferitele forme de **n.** reprezentînd durata relativă a sunetelor (și *valori de* **n.**) le corespund semne pentru pauze* (ex.). (Valorile mici de note pot fi grupate cu bare **(II, 1)**, care înlocuiesc steguleţele). Un punct* pus la dreapta unei **n.** îi măreşte durata cu jumătate din valoarea ei, un al doilea punct (♩..) cu trei sferturi, iar un al treilea punct (♩...) cu şapte optimi*. Pauzele de obicei nu se punctează; totuşi punctarea este folosită uneori în măsurile ternare*. Dacă durata unei **n.** trebuie prelungită peste bara **(II, 2)** de măsură, atunci este unită, printr-un arc de legato*, cu prima **n.** din măsura* următoare, avînd aceeaşi înălţime (ex. ♩♩). ■ **n.** *întreagă*, valoarea uzuală cea mai mare din notaţia **(I)** actuală, este considerată a avea 4 timpi **(I, 2)** (aprox. 4" în mişcare moderată) (ex. 2) ■ **n.** *brevis*, v. breve. ■ Denumirea silabică a **n.** ■ **N.** *joase, înalte, medii.* ■ *N. falsă.* ■ Fr. *petite note* („**n.** mică"), sin. apogiatură*. ■ **N.** *străină de acord**, v.: *anticipaţie; întîrziere; broderie;* **n.** *de pasaj**. ■ **N.** *contra* **n.**, alt termen pentru contrapunctul* de specia I-a. ■ **N.** *pedală* **(3)**. ■ **N.** *sensibilă**. ■ **N.** *fundamentală**. ■ **N.** *inegale*. **2.** Din punct de vedere semiologic, **n.** reprezintă unitatea minimală de la care porneşte elaborarea sintaxelor **(1)** muzicale; corespunde fonemei. **3.** Sub forma lat. *nota* (fr. *note*), numele unui dans* instr. sau vocal din sec. 13, alcătuit dintr-un număr determinat de fraze* sau *puncta*, de obicei patru.

note de pasaj, note melodice* care nu intră în structura unui acord* şi care se desfăşoară în succesiune treptată între sunetele ce aparţin a două acorduri diferite. Pot fi **n.** ascendente şi **n.** descendente, în succesiune diatonică* sau cromatică*, aflîndu-se, în general, pe timpi **(1,2)** metrici slabi sau semitari. Uneori alterarea* lor schimbă relaţia tonală, producînd modulaţia **(II)**. (M. M.)

note melodice (în armonia **(III, 2)** şi contrapunctul* tradiţional), notele* secundare ale liniilor melodice care intră în componenţa ţesăturii* armonice sau polifonice a unui text muzical. **N.**, puse în evidenţă prin raportare pe verticală la notele reale, prezintă următoarele caracteristici: a) nu aparţin acordurilor* principale ale discursului muzical multivocal*, determinînd apariţia unor acorduri secundare sau — în cazul **n.** efectiv disonante* — a unor conglomerate sonore ireductibile la vreuna din structurile acordice ale limbajului adoptat de textul muzical; b) sînt plasate în general în imediata vecinătate a notelor reale; c) sînt instabile şi au tendinţa de a se rezolva (v. rezolvare), prin mersuri melodice cel mai ades treptate, la notele reale. **N.** cele mai des utilizate sînt: întîrzierea*, apogiatura*, notele de pasaj*, broderia*, echappée*-ul, anticipaţia*. Ele pot fi clasificate după poziţia faţă de notele reale (ascendente, descendente), după plasarea lor în schema metro-ritmică a textului muzical (pe timpi* sau fracţiuni de timpi accentuate sau neaccentuate), după număr (simple, multiple) etc. În armonia **(III, 1, 2)** clasică, atît numărul cît şi durata **n.** sînt mici în raport de numărul şi durata notelor reale; în epoca romantică (Wagner), **n.** devin tot mai numeroase iar rezolvările lor tot mai întîrziate, ceea ce conduce la o tensionare uneori excesivă a discursului muzical. (S. R.)

Nôtre Dame, şcoala de la ~ v. **Ars Antiqua.**

novachord, orgă ~ v. **electrofone, instrumente.**

noveletă (< it. *noveletta* „mică povestire"), piesă instrumentală miniaturală, de caracter*, ale cărei secţiuni sugerează înşiruirea unor scurte întîmplări. (Ex. **n.** de Schumann). (I. R.)

nuanţă, semne de ~ v. **dinamice, semne.**

nubet (cuv. tc.), gen al muzicii instrumentale turceşti, cîntat la curtea sultanului de către meterhanea*; a fost preluată şi de curţile domneşti de la noi. Avea un caracter marţial şi se cînta seara (de unde şi corespondentul românesc de *chindie* — *Condica* lui Gheorgaki, 1762). (Cl. L. F.)

nucă de cocos (it. *blocchi di legno coreani*; engl., fr. *temple blocks*; germ. *Tempelblöcke*), instrument idiofon de origine coreană, introdus în orchestra simfonică de compozitorii americani, care, la rîndul lor, l-au preluat din muzica de jazz*. Instr. este format din 4—7 blocuri din lemn (ovale, turtite, în formă de scoică), scobite înăuntru, cu cîte o deschizătură în partea din faţă şi fixate pe un suport. Dimensiunile diferă de la un bloc la altul şi din această cauză sunetele au diferite înălţimi **(2)**. (A. P.)

număr, fragment vocal sau instrumental (arie*, duet*, dans*, scenă) dintr-o operă*, în formă închisă, legat de rest prin pasaje de tranziţie (de ex. recitativul*). Construcţie tipică pînă la Wagner (care introduce structura *durchkomponiert* în care muzica urmăreşte neîntrerupt acţiunea scenică). **N.** este reluat în opera modernă de orientare neoclasică* (*Cadillac* de Hindemith, *The Rake's Progress* de Stravinski). (E. Z.)

număr de aur v. **secţiune de aur.**

numărul lui Fibonacci v. **secţiune de aur.**

nuneasca v. **hora miresii (2).**

O

O 1. În notația **(III)** alfabetică din sec. 10—11, **O** desemnează în mod excepțional ori pe *sol* acut, ori pe *si bemol* acut. **2.** În tonarele medievale, semn pentru al 4-lea mod **(I, 3)** bis. **3.** Interjecție cu care încep unele cîntări gregoriene*, în special marile antifoane* din slujba ultimelor șapte vecernii* dinaintea Crăciunului (lat. *Antiphonae maiores*; fr. *antiennes* **O**; germ. **O**-*Antiphonen*). **4.** În formă de cerc (○), simbolizează timpul triplu obținut prin divizarea notei *brevis* (v. *breve* **(2)**) în trei *(tempus perfectum)*. V. *musica mensurata*. **5.** *Point vide* **O** (fr. „punct"), în notația sec. 14, folosit alături de o *semibrevis**. V. zero.

obedniță (< v. sl. обед „prînz, masă") (BIZ.), ultima din ciclul celor șapte laude* bisericești, care se săvîrșește către prînz, în zilele cînd nu se celebrează liturghia*. (N. M.)

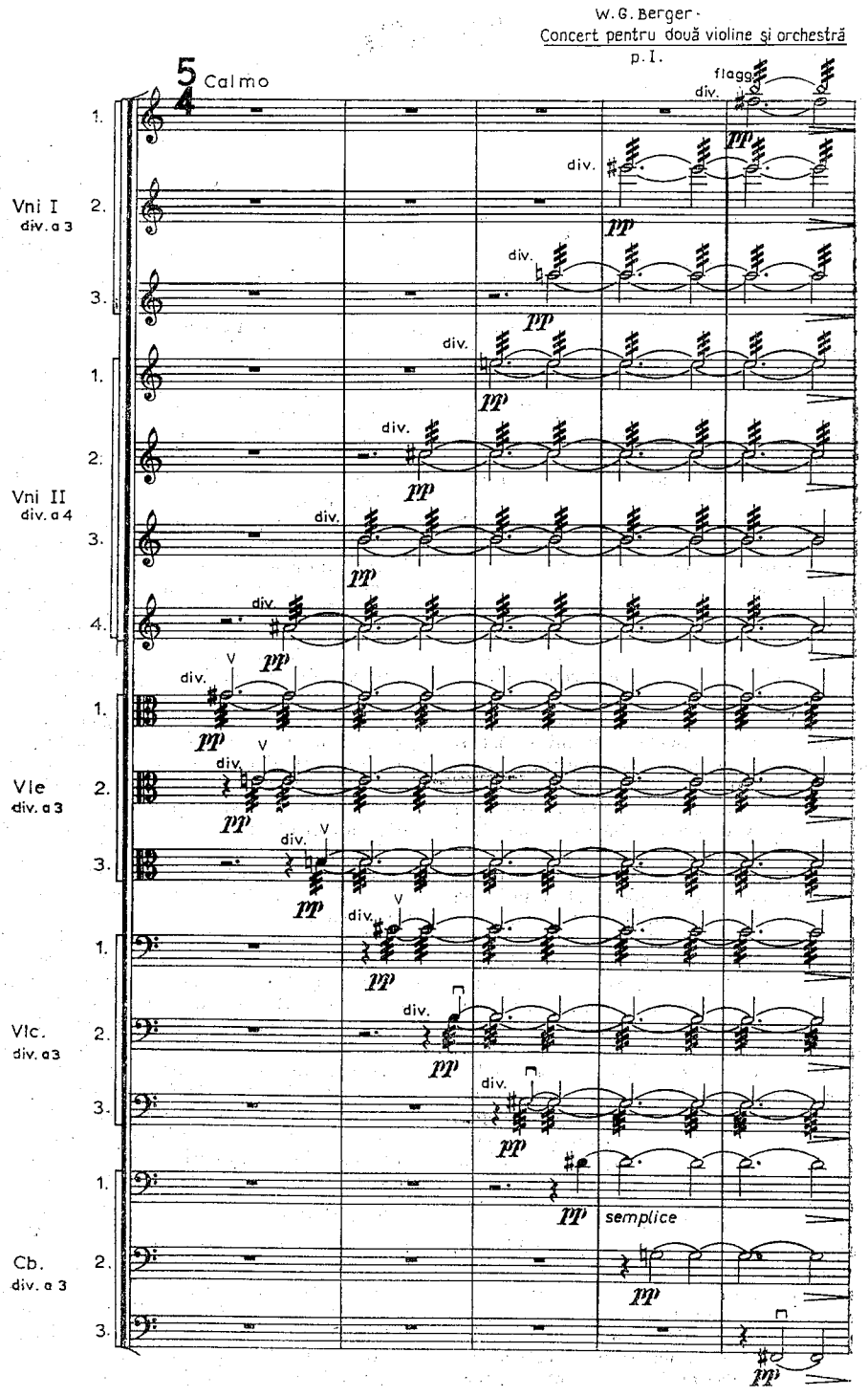
oberek, dans popular polonez, în tempo **(2)** foarte rapid și în măsură* de 3/8. Are o formulă **(II)** ritmică asemănătoare mazurcii*, de la care se abate totuși prin numeroase variante **(I, 1)**. (Cl. L. F.)

Obertonmischregister (cuv. germ. „registru de combinare a armonicelor") v. **mixtură (1)**.

Obertöne (cuv. germ) v. **armonice, sunete.**

obiect sonor, unul sau mai multe sunete* (o multitudine), sau alte fenomene acustice cu frecvența* relativ determinabilă care constituie materialul de lucru (brut) al compozitorului din a cărui organizare se nasc evenimente sonore sau fenomene muzicale complexe. Deși noțiunea a fost anticipată în practica muzicală de E. Varèse, prin utilizarea blocurilor sonore (devenite ulterior clustere*), teoretic, ține de apariția muzicii experimentale (respectiv a muzicii concrete*) care, la început, delimita „muzica ce ne înconjoară" în: cea a semnalelor cosmice, a naturii (în sens restrîns) și a „obiectelor". Odată cu apariția și perfecționarea unor laboratoare acustice (a studiourilor de muzică electronică*), unde sunetul „își descoperă" copia, se întrevede posibilitatea multiplicării fenomenelor sonore. Sunetele devin, pentru prima dată, lucruri, putîndu-se asambla, multiplica, transforma, conserva etc. de unde și denumirea de **o.** Mai tîrziu, ideea de **o.** a fost lărgită prin lucrările lui Xenakis, Boulez, Stockhausen, dar mai ales prin apariția teatrului instrumental și a teatrului muzical care demonstrează că orice obiect poate deveni o sursă sonoră, deci **o.**, bineînțeles în limitele unor legi acustice (foarte extinse), exemple fiind lucrările lui M. Kagel *(Staats Theater)*, A. Stroe etc. Importanța alegerii și organizării **o.** se poate vedea în legătura acestora cu sintaxa **(2)** și forma* muzicală. Aici intervine natura **o.** de care poate, sau nu, să depindă alegerea sintaxei **(2)** sau determinarea formei*. Respectiv, forma fiind „rezultatul unei *incidențe* dintre o *anumită* sintaxă și o *anumită* organizare a obiectului" (Șt. Niculescu), este dependentă atît de sintaxă cît și de **o.** Sintaxele, putînd fi „aplicate aproape oricăror obiecte, rezultatele fiind mereu alte forme" (aut. cit.) apar relativ independente de acestea. Xenakis arată că **o.** se pot organiza în structuri „în afara timpului" (sistemul modal*, tonal*) sau structuri „în timp" (sistemul serial), independent de sintaxă și formă. Practica muzicală ne-a arătat că alegerea **o.** s-a făcut de obicei luîndu-se în considerare și zonele de audibilitate: zona rarefierii, a detaliului și aglomerării. Totodată s-a observat că indiferent de natura și organizarea (strictă sau liberă) a **o.**, ele se încadrează în orice lucrare muzicală, într-una din categoriile sintactice delimitate pînă în prezent. Compozitorii actuali caută din ce în ce mai mult să exploreze zone ale **o.** din sistemul netemperat (v. natural; temperare) unde se pare că între zgomot* și sunet există aspecte multiple încă neexploatate (în special în ceea ce se numește forma sunetului). O definiție cuprinzătoare a termenului este dată de Șt. Niculescu (în Rev. „Muzica" nr. 3, Buc., 1973, p. 10—16): „Prin **o.** se desemnează fenomenele acustice elementare cu care se operează în muzică".

oblică, dimensiune ~. Termenul desemnează atît incidența obiectelor sonore* pe cele două axe (verticală — a frecvențelor* și orizontală — a timpului) într-un plan înclinat care urmează un traseu cu limitele și direcțiile grav-acut sau acut-grav, ori un „desen" (în cazul general de unison*) repartizat mai multor voci **(2)** a căror intrări **(1)** (sau ieșiri) se produc succesiv, realizînd două aspecte grafice de bază ce țin în special de ritmul muzical: ↗ și ↘ de unde rezultă combinații (multiple), de două, trei, patru etc., contururi (respectiv două ↗ ↘ și ↘ ↗ etc.), cît și un mijloc de expresie prin care se poate produce o stare de tensiune, prin acumulări sau rarefieri de obiecte sonore (voci, instrumente* etc.) implicînd densitatea și dinamica muzicală. Apariția **o.** este posibilă în toate categoriile sintactice (v. sintaxă **(2)**), dar în decursul istoriei muzicii a fost utilizată cu precădere în monodie* (traseu melodic as-



Dimensiune oblică

cendent, descendent, ce tinde spre un punct de maximă expresie, acut sau grav) și polifonie* (desfășurarea pe diagonală în polif. latentă, intrările succesive de voci în stilul fugato*, stilul imitativ* generînd planuri de evoluție în diagonală ascendentă, descendentă sau în evantai etc., toate acestea practicate îndeosebi de compozitorii barocului*). Sfîrșitul sec. 19 și începutul sec. 20 au reintrodus **o.** cu funcție importantă în compoziție* datorită tendinței de geometrizare și a preocupării pentru grafismul partiturii*. Astfel, **o.** este tot mai mult prezentă în omofonie, eterofonie*, textură*, fiind folosită atît în realizarea simetriilor* cît și a tensiunilor sonore (prin acumulare și rarefiere). În acest sens, au apărut fragmente muzicale ce urmăresc **o.** în lucrări de A. Honegger, P. Hindemith (prin mișcarea contrară a unor acorduri* — deci omofonie); în procedeul *Klangfarbenmelodie** utilizat de A. Schönberg, A. Webern etc. (distribuția pe diagonală — un aspect nou al polif. serialiștilor, remarcată de P. Boulez), în lucrări de K. Penderecki, W. Lutoslawski etc., (ce vizează diferite simetrii sonore) în texturile lui Xenakis (pante de glissando*-uri etc.), în coralurile omofone cu intrări succesive ale lui W. G. Berger, sau în scriiturile intermediare (ce îmbină mai multe categorii sintactice) ale lui A. Stroe, cu mențiune că există cîteva lucrări ale acestui compozitor în care **o.** joacă un rol hotărîtor în desemnarea trascelor muzicale. (*Canto* I: traseu grav-acut., *Canto* II: traseu acut-grav — exemple de formă muzicală pe o **o.** și *Arcade*: **o.** prin vectori melodici determinați de un algoritm); **o.** apare în multe alte lucrări compuse după 1950.

obligat (< it. *obligato*, „indispensabil"), indicație ce arată caracterul indispensabil al unei părți dintr-o compoziție **(1)**, al unui instr. sau al unei voci **(1—2)** dintr-un ansamblu*; contrariul lui *ad libitum**. Echiv. it.: *principale*. Abrev. *obl.* ■ *Instrument* **o.**, termen ce desemnează un instr. care, într-un ansamblu, fără a avea un rol concertant * propriu-zis, își păstrează un caracter independent și, deci, nu poate fi omis fără a prejudicia compoziția. ■ *Acompaniament** **o.** este un termen apărut în epoca de emancipare a instr. cu claviatură*, la sfîrșitul epocii basului cifrat* (mijlocul sec. 18). Partea de acomp. începe să fie elaborată integral de compozitor, ca acomp. **o.**, excluzînd contribuția improvizatorică* a interpretului, și se deosebește de structura muzicală provenită din cifraj* prin valorificarea mai bogată a vocilor **(2)** medii în cadrul acordurilor*.

oboè da caccia (cuv. it. /oboə da caʃia/ „oboi de vînătoare"; fr. *hautbois de chasse*; germ. *Jagdoboe*), instrument de suflat cu ancie* dublă, de forma secerei, mai tîrziu de forma unui unghi obtuz, utilizat în sec. 17—18. Tubul (cu interiorul de forma conică) a avut ca terminație un pavilion* deschis, luînd mai tîrziu aspectul unei pere. Extinderea scrisă a instr., între *si-re*³, notată în cheia de alto **(4)** mai rar în cheia *fa**, sună cu o cvintă* perfectă mai jos. A fost utilizat de maeștrii barocului* (ex. J. S. Bach, *Patimile după Matei* și *Oratoriul de Crăciun* etc.). În sec. 19 a fost înlocuit cu cornul englez*. (W. D.)

aboè d'amore (cuv. it.; fr. *hautbois d'amour*; germ. *Liebesoboe*), instrument aerofon cu ancie* dublă din sec. 17—18, cu un tub de formă conică și cu pavilionul* de forma perei. Extinderea scrisă între *si-fa*³ (notată în cheia* *sol*) suna cu o terță* mică mai jos. Sunetul plăcut, puțin nazal este des utilizat de maeștrii barocului* (ex.: J. S. Bach, *Patimile după Matei*, *Oratoriul de Crăciun*, *Magnificat*), mai rar în muzica contemporană (R. Strauss, *Simfonia domestica*, Ravel, *Bolero*). (W. D.)

oboi (it. *oboè*; fr. *hautbois*; germ. *Oboe*), instrument de suflat din lemn, alcătuit dintr-un tub sau con de lemn, cu ancie* dublă. Tubul

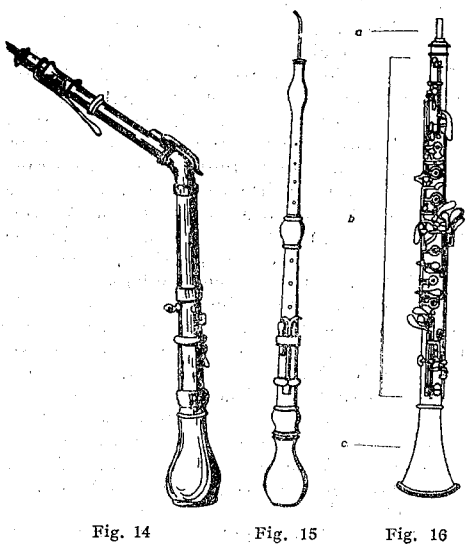
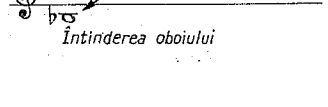


Fig. 14 Fig. 15 Fig. 16

Fig. 14 Oboè da caccia Fig. 15 Oboè d'amore Fig. 16 Oboi: a. ancie dublă; b. corpul instr. (cu orificii și sistem de pîrghii); c. pavilion.

poate fi divizat în trei părți, două din ele reprezentînd corpul instr. iar a treia constituind pavilionul*. Pavilionul contribuie la obținerea sonorităților grave. Corpul **o.** prezintă orificii care pot fi închise sau deschise cu ajutorul unui



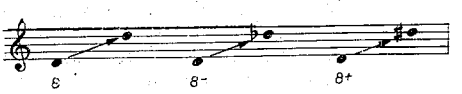
Întinderea oboiului

sistem mecanic de pîrghii și clape **(2)**. Acest mecanism realizează variația înălțimii* sunetelor. **O.** are o întindere de două octave* și jumătate, de la *si bemol* — sol_3 (ex. 1). Din familia **o.** mai fac parte *oboè da caccia**, *oboè d'amore**, *cornul englez**, *ob. bariton*. **O.** are un timbru nazal, dar poate cînta și foarte dulce, cu nuanțe melancolice, fiind folosit ca instr. solo sau în orch. tocmai spre a sublinia asemenea momente melodice. În partitura* de orch., partida* **o.** se scrie pentru 2—3 **o.**, pe 1—2 portative*, sub partida de flaut*. **O.** 2 (sau 3) poate schimba cu cornul englez la indicația „muta* în corno ingleze". **O.** actual are strămoși foarte îndepărtați. Încă din antic. grecii îl clasificau în categoria *aulos**-ului, iar romanii îl denumeau *tiba**. **O.** a evoluat lent, fără schimbări bruște, forma sa rămînînd aproape neschimbată. Primul **o.** mai apropiat de forma actuală a fost probabil inventat prin sec. 17 de Jean Hotteterre și Michel Philidor, la curtea Franței. Experimentele ulterioare (întreprinse și în Anglia, Italia și Germania) au vizat în primul rînd obținerea unei sonorități curate pe toată întinderea gamei* cromatice*. Astăzi s-a ajuns la folosirea a două tipuri de **o.**, care diferă între ele prin dispoziția găurilor și clapelor și prin dimensiunea tubului. Un tip este construit după sistemul it., iar celălalt după sistemul fr. Lorée. De mare importanță pentru calitatea sunetelor **o.** este ancia și, în acest sens, fiecare instrumentist este propriul său constructor, avînd misiunea de a-și confecționa singur anciile și de a le adapta pentru propriile buze. Datorită perfecționării tehnice a construcției și a virtuozității la care au ajuns oboiștii, **o.** are o funcție din ce în ce mai importantă în orch., încredințîndu-i-se pasaje dificile și de mare expresivitate, în lucrări simf. de Ravel, Stravinski ș.a. În muzica simf. românească contemporană **o.** apare ca instr. solist în concerte de Theodor Grigoriu *(Concert pentru dublă orch. de cameră* și **o.**), Mircea Basarab, Adrian Rațiu *(Concert pentru ob., fag. și orch. de coarde)*. Abrev. în partituri : *ob.* (M. M.)

ocarină, instrument popular confecționat din lut ars, avînd forma unui ou mai mare și puțin alungit, fiecare executant putînd modifica forma **o.** după fantezia proprie și în funcție de efectul sonor pe care-l urmărește. La un capt al instr. se găsește locul pe unde se suflă, iar pe corpul **o.** sînt găurile pe care executantul le poate închide cu ajutorul degetelor modificînd înălțimea sunetelor. (L. B.)

octacord (< gr. ὀκταχόρδος *octahordos*, de la ὀκτώ *octo* „opt" și χορδή *hordé* „coardă") **1.** Instrument cu 8 coarde : *lyră octacordă*. A opta coardă a fost adăugată de Pitagora din Samos (v. *heptacord)* ; după o altă versiune, ar fi fost adăugată de Liceon Samianul sau de Simonide din Ceos. **2.** Sistem de 8 sunete, numit și diapason **(1)** (gamă* care progresează trecînd prin toate sunetele) sau, mai frecvent, *harmonia* (v. armonie **(II)**) ; era sistemul perfect (v. *systema teleion)* al epocii clasice gr. V. *greacă, muzică*.

octavă (< lat. *octava*, „a opta") **1.** Intervalul* muzical care cuprinde opt trepte*. **O.** se notează cu cifra 8 și poate fi de trei feluri : *perfectă*, cuprinzînd 5 tonuri* și 2 semitonuri* (se notează cu 8) ; *micșorată*, cuprinzînd 4



Octavă **(1)**

tonuri și 3 semitonuri (se notează cu 8—) ; *mărită*, cuprinzînd 6 tonuri și semiton (se notează cu 8+) (ex.). **2.** A opta treaptă de la o treaptă dată ; are aceeași denumire ca aceasta, însă raportul frecvenței* ei cu prima treaptă este de 2/1. **3. O.** reprezintă o parte a scării muzicale generale care cuprinde totalul celor 12 sunete diferite (de la nota *do* la nota *si* inclusiv, mergînd cromatic*). Scara muzicală generală este formată din toate sunetele cuprinse între frecvențele de 16,5 Hz și 8448 Hz (limitele instr. muzicale). Ea este împărțită în nouă **o.**, care primesc denumiri diferite, în ordinea plasării lor pe scara muzicală, de la grav la acut. Denumirile acestor **o.** diferă și în funcție de școala muzicală care le-a emis. Cunoaștem mai multe teoretizări în acest sens : fr., germ., rusă (sovietică), românească (formulată de I. D. Chirescu după școala it.) ș.a. (V. *notarea octavelor*). (M. M.)

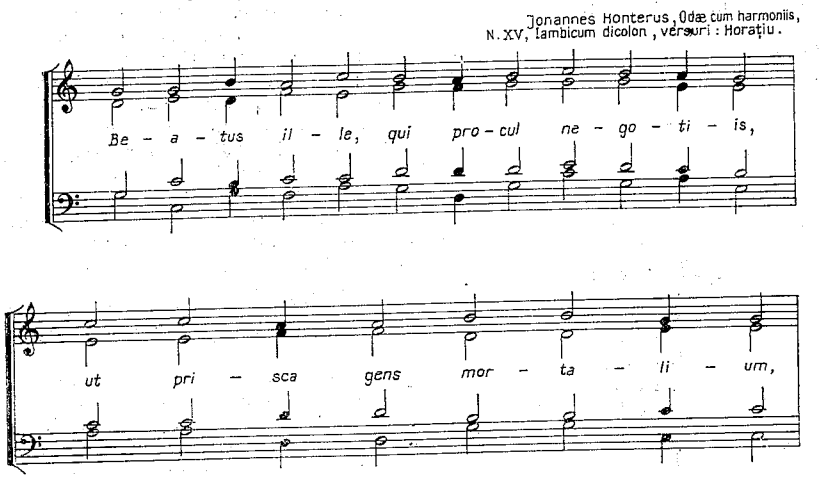
octet (octuor) (germ. *Oktett ; fr. octuor*) **1.** Ansamblu de opt interpreți (instrumentali sau vocali) reuniți într-o formație camerală unitară ; instr. pot aparține aceleiași familii (**o.** de coarde, **o.** de suflători) sau unor familii diferite. **2.** lucrare muzicală scrisă anume pentru **o. (1)**, avînd fiecare partida* proprie. (Ex. **o.** pentru cvartet* de coarde, cl., fag., corn și c. bas de Schubert ; **o.** de coarde de Mendelsshon-Bartholdy, Enescu, Milhaud ; **o.** de suflători de Stravinsky). (I. R.)

octobass (cuv. fr.), tip de contrabas* din sec. 19, de cca 4 m înălțime, cu 3 coarde, acordate **(2)** în Do_1, Sol_1 Do_1 . Sunetele se formau cu ajutorul a 7 pedale* și pîrghii, care prescurtau sau prelungeau coardele la înălțimea dorită, simultan cu acționarea lor cu un arcuș*. (W. D.)

octoeh (octoih) (< gr. ὀκτώ ἦχος *octo ihos* „opt ehuri", „opt glasuri"), una dintre cele mai însemnate cărți de cult ale bisericii ortodoxe. Conține cîntările învierii de la vecernie*, utrenie* și liturghie*, pentru fiecare zi din săptămînă, pe opt glasuri (ehuri*), pentru opt săptămîni, fiecărei săptămîni fiindu-i propriu un anume glas. Parcurgerea celor opt glasuri timp de opt săptămîni reprezintă un *stîlp*, anul întreg fiind format dintr-o serie de șase stîlpi, ce se succed în ordine neîntreruptă, afară de

perioada triolului* și penticostarului*. **O.** este considerat ca o primă codificare a cîntului biz., datorată lui Ioan Damaschinul (m. 749), al cărui nume a fost descoperit, în baza unui acrostih* al slavelor de la stihohovnele vecerniei mari. Lui Ioan Damaschinul îi aparțin în special cîntările duminicale ale **o.**, completate pentru celelalte zile cu creațiile diferiților imnografi*: Anatolie, patriarh al Constantinopolului (m. 458), Cosma Melodul, episcop de Maiuma (m. sec. 8), Teodor Studitul, mitropolit al Evhaiului (m. 826), Iosif Studitul, arhiepiscopul Tesalonicului (n. 830), Teofan Graptul, arhiepiscop al Niceei, (m. după 843), Mitrofan, episcopul Smirnei (sec. 9), împărații Leon Filosoful (m. 912) și Constantin Porfirogenetul (m. 959) ș.a. O carte premergătoare **o.** a fost tropologhionul*. Mai tîrziu, în **o.** au fost cuprinse numai cîntările duminicilor, cele din timpul săptămînii (mai ales la greci) formînd o carte separată numită *paraclitiсon* sau *paraclitichi* (gr. παρακλητική). **O.** *mic*, v. *catavasier* **(1)**. Sin.: *Optglăsar*. (S. B. B.)

odă (< ᾠδή *odé*, „poem liric", „cîntare") **1.** În antichitatea clasică, gen **(1, 2)** al liricii poetice și, în general, orice vers cîntat (la Alkaios, Sapho, Anacreon, Horațiu). Prima **O.** *pytică* a lui Pindar este una dintre melodiile gr. păstrate (fragmentar) prin notație (v. greacă, muzică). **2.** În muzica biz., unul din cele nouă grupuri ale canonului **(2)** de la utrenie*, fiecare grup, alcătuit din 4, 6, 8, 10 sau 12 strofe (tropare*), începe cu irmosul* sau catavasia* — strofe model ale celorlalte strofe. Sin: *cîntare; cîntîndă; peasnă*. **3.** Gen al muzicii corale, creat de umaniști în scop didactic. Concepută armonic, la patru voci, notă* contra notă și urmărind redarea exactă a metrului **(3)** horatian (dar și a metrului versurilor altor poeți antici), **o.** a fost inițiată în Germania de Konrad Celtes și a fost cultivată de Senfl, B. Ducis, P. Hofhaymer, M. Agricola, Goudimel, Tritonius (Glareanus). Pătrunderea **o.** în diferite colecții, i-a asigurat răspîndirea și o anumită durabilitate în timp. O astfel de colecție este și cea intitulată *Odae cum harmonitis*, alcătuită de către reformatorul transilvănean Honterus (cuprinzînd, probabil, și unele compoziții ale acestuia; v. ex.). ■ **O.** create, aprox. în aceeași perioadă în Italia (Rore, Lassus) se bazează pe o ritmică ce reprezintă un compromis între metrica versului și accentul cuvîntului. **4.** Începînd din sec. 17, compoziție de tipul cantatei*, cu caracter festiv, solemn, omagial, fără legături evidente cu **o. (3)**. Linia acestui tip de compoziție se profilează în Anglia (Purcell, Blow, Haendel), se regăsește în finalul *Simf. a IX-a* de Beethoven și se continuă, prin romantism*, pînă în zilele noastre. ■ Școala berlineză de la mijlocul sec. 18 (compozitori: Marpurg, Ph. E. Bach, Kirnberger, J. Fr. Agricola) a desemnat prin **o.** liedul* strofic; titlul a fost atribuit de Schubert unora dintre liedurile sale („An Chloe", „Odă saphică"). (G. F.)



Odă (3)

Odeon (< gr. Ὠδεῖον din ᾠδή „cîntec") **1.** Clădire destinată în antichitate audițiilor muzicale. Primele **O.** au apărut la Atena, cel mai celebru fiind acela construit în timpul lui Pericle pe Acropole (cu lemnăria provenind din corăbiile persane capturate la Salamina). **O.** se prezenta ca un teatru acoperit, de mici dimensiuni. Amfiteatrul, destinat publicului, avea o pantă mai abruptă decît în teatrele obișnuite — această tendință a desfășurării pe verticală mai curînd decît în lărgime fiind menită să favorizeze acustica*. Inițial, în **O.** se țineau concursurile de cînt, dar cu timpul, tot aici au început să aibă loc ședințe de judecată, adunări ale

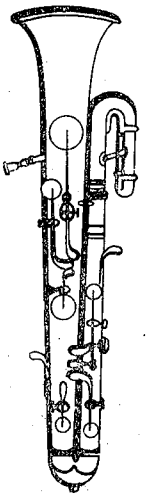
poporului etc. Pe lîngă cele patru **O.** de la Atena, grecii — și mai tîrziu romanii — au ridicat astfel de construcții la Corint, Efes, Epidaur, Pompei, Taormina, Smirna etc. **2.** Astăzi, nume aplicat frecvent cinematografelor și teatrelor. Cel mai cunoscut e teatrul „Odéon" din Paris (1791). (A. M.)

offertorium (cuv. lat.; fr. *offertoire*), cînt religios cu care debutează cea de a doua parte a misei **(1)**. La început era o cîntare psalmodică* antifonală* (sec. 4). Spre sec. 8, acest cînt devine un răspuns liber foarte ornat, numit *antiphono ad offerendum*, a cărui execuție putea fi încredințată doar unui cor foarte experimentat. Odată cu scurtarea ceremoniei religioase (sec. 9—10), dimensiunile sale se reduc substanțial. În sec. 16, compozițiile pe *cantus planus** sînt înlocuite printr-un motet* sau o piesă de orgă. G. P. da Palestrina publică o culegere de *offetoria totius anni* (1593). Au mai compus **o.**: J. F. Couperin, W. A. Mozart, C. Franek — compoziții libere cu caracter în general concertant. (C. S.)

officium (cuv. lat.), parte a misei **(1)** la începutul evoluției genului, acum utilizată separat în serviciul religios. (I. S.)

officium matutinum v. **utrenie.**

oficleid (< fr. *ophicléide*; germ. *Ophikleid*), instrument aerofon metalic cu ambușură* și



Oficleid

clape **(3)**, inventat la începutul sec. 19 de Jean Asté (Paris). Instr. învechit astăzi, **o.** a fost construit în mărimi diferite: discant (denumit *quinti-clave*) în *si bemol*, alto în *mi bemol* sau *fa*, bas în *si bemol* și contrabas *(ophicléide monstre)* în *mi bemol* sau *fa*. Tipul bas a fost utilizat de Wagner *(Rienzi)*, F. Mendelssohn-Bartholdy *(Visul unei nopți de vară)* și de alți compozitori. **O.** a cedat locul trb. bas, fiind utilizat doar de cîteva fanfare militare. (W. D.)

ofițerească v. **rața (2).**

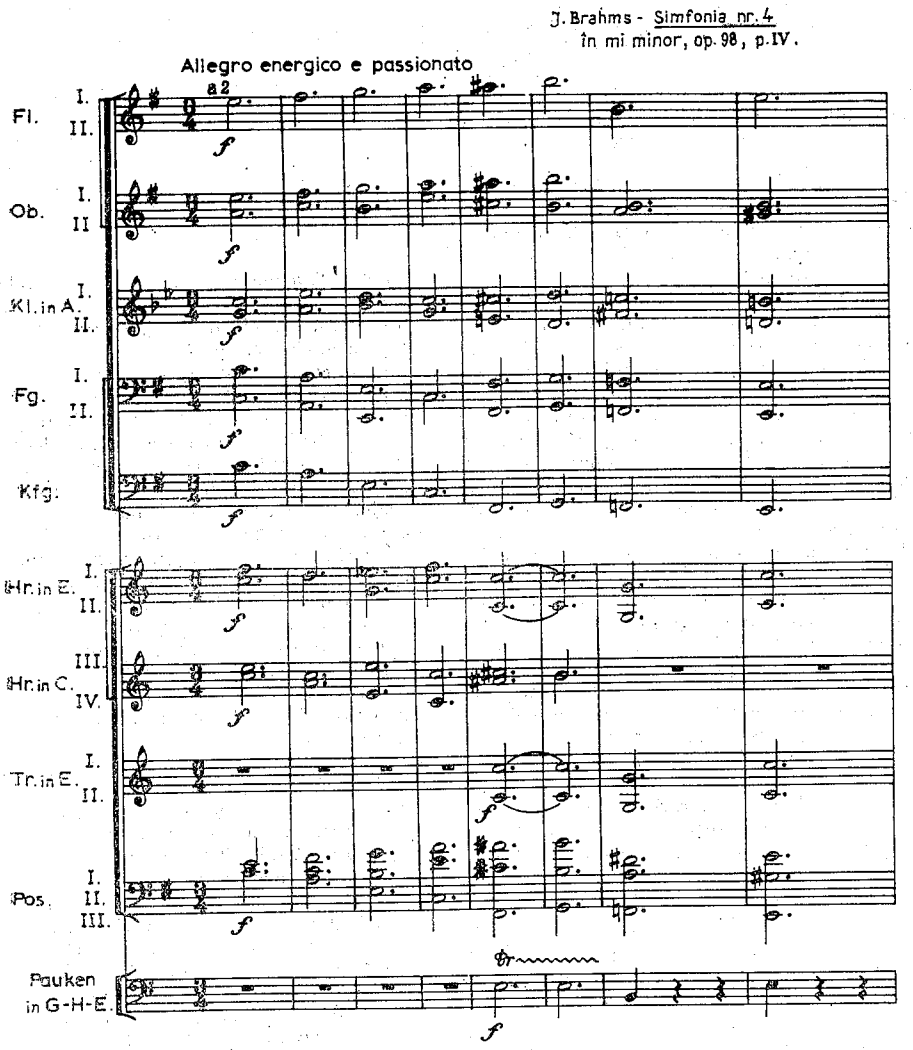
oglindă, răsturnare în ~ v. **inversare.**

olifant, instrument aerofon cu emisie naturală* cunoscut deja în sec. 10, confecționat din colți de elefant, decorat adesea cu basoreliefuri artistice. Ca și sabia, **o.** aparținea ținutei vestimentare a cavalerilor cruciați. (W. D.)

oligocordie (< gr. ὀλιγοχορδία; lat. *paucitas choraarum*; germ. *Tonarmut* „puținătate, sărăcie a sunetelor"), structură melodică redusă ca număr de sunete, de tip prepentatonic (v. pentatonică). Termenul apare la Plutarh (Περὶ μουσικῆς „*Peri mousikis*") însoțit și de acela de *stenohorie* (gr. στενοχωρία; lat. *angustias chordarum*; germ. *Engmelodik*); disocierea celor doi termeni nu este îndeajuns de clară, probabil însă că **o.** este genul proxim iar stenohoria „îngustimea, mica întindere, ambitusul restrîns /al melodiei/" este diferența specifică, cea din urmă referindu-se la ordonarea lor treptată (bi-, tri-, tetracordic) sau prin mici salturi (bi-, tri-, tetratonic). După ce le identifică cu formațiunile prepentatonice, G. Breazul conchide că **o.** sînt atît hemitonice cît și anhemitonice. Considerînd evoluția muzicii de la simplu către complex, muzicologii consideră structurile **o.** printre primele manifestări muzicale, iar știința muzicii comparate, folclorul* muzical și studiile asupra cîntului gregorian* contribuie pe baza materialului muzical la evidențierea **o.** În folclorul muzical românesc sînt foarte frecvente asemenea structuri, atestînd arhaismul melodiilor, cum arată G. Breazul.

Bibliogr.: Breazul, G., *Oligocordii și stenohorii; Moduri prepentatonice*, Studii de folklor muzical, București, 1947; același, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în: *Studii de muzicologie*, vol. I, Buc., 1965. (M.M. și G. F.)

omofonie, categorie sintactică (v. sintaxă **(2)**) ce se referă la simultaneitatea obiectelor sonore* (axa frecvențelor*), privită în aspectele de succesiune (pe axa temporală). În sens abstract, **o.** cuprinde toate posibilitățile de incidență verticală ce se desfășoară numai în relația de simultaneitate a obiectelor, evenimentelor sau chiar a categoriilor sintactice, incluzînd atît ideea de densitate sonoră (număr de sunete) în anumite momente determinate temporal (pe axa orizontală), sau pe suprafețe cu diferite dimensiuni, cît și de armonie **(III, 1)**, deci raporturi intervalice* (acorduri*, conglomerate și blocuri sonore) pe care le percepem în starea de simultaneitate și de relații de simultaneitate. Totodată cuprinde și aspectele ritmice* (și metrice*) care duc la o atare situație (numită izoritmie*, în cazul duratelor* egale). **O.** se prezintă sub patru tipuri distincte: 1) cînd se schimbă simultan toate evenimentele (schimbarea a două acorduri fără note comune); 2) cînd se repetă simultan toate evenimentele (repetarea

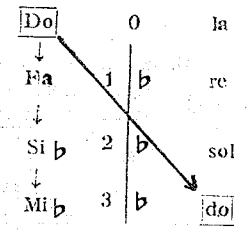


Omofonie

unui acord); 3) cînd în limitele unei simultaneităţi se produc repetări succesive ale aceloraşi evenimente (o pedală **(2)** multiplă figurată* ritmic) şi 4) cînd evenimentele nu se repetă (o pedală multiplă nefigurată). Cazul mişcării izoritmice presupune primul şi al doilea tip sau îmbinarea celor două (schimbarea a două acorduri care conţin unele sunete comune, cu condiţia atacării —repetării — tuturor sunetelor în momentul apariţiei celui de al doilea acord). Tot o situaţie intermediară poate apărea între cazul limită al tipului 3, care presupune repetarea evenimentelor fără coincidenţa momentelor iniţiale, şi cazul limită al timpului 4, respectiv o pedală multiplă ce cuprinde o suprafaţă muzicală foarte întinsă avînd doar un atac **(2)** simultan (la început). O asemenea situaţie ar reclama porţiuni de coincidenţă şi noncoincidenţă a momentelor iniţiale (îmbinare între atacuri simultane şi succesive pe aceeaşi configuraţie armonică). Bineînţeles se pot găsi tipuri intermediare între toate cele patru situaţii limită. Extinzînd teoria, se observă că ultimul tip este un caz limită al tipului 2. Tot aşa, între celelalte tipuri există o strînsă legătură pe care o conferă, în primul rînd, ideea de simultaneitate. Mai mult, din reunirea tipurilor de **o.**, remarcabil prezentată de Şt. Niculescu într-un studiu despre categoriile sintactice ca mulţimi, unde aplică operaţiile cu mulţimi la **o.** (Revista

Muzica, nr. 3, 1973), se relevă combinările posibile care reprezintă o multitudine de situații. De asemenea, Șt. Niculescu, în studiul mai sus amintit, definește **o.** prin referire la monodie **(1)**, arătînd că **o.** „este dilatarea monodiei, adică o distribuție verticală (suprapunere) de obiecte *peste și în limitele* fiecărui obiect al monodiei". Totodată practica muzicală a demonstrat posibilitatea combinării categoriilor sintactice (să amintim doar îmbinarea monodiei cu polifonia* din care a rezultat monodia **(2)** acompaniată ce a dominat clasicismul* muzical). Din cele 10 situații distincte (care se detașează din cele 16 posibile — combinări cu repetiție ale celor 4 categorii : monodie, polif., **o.**, eterofonie*) distingem trei situații în care **o.** joacă rolul principal : omofonia de omofonii (O, O), omofonia de polifonii (O, P), omofonia de eterofonii (O, E) și una în care **o.** se află pe un plan secundar (de acompaniament*), respectiv monodia acompaniată (M, O). Rolul principal sau secundar este relevant doar în practica muzicală deoarece la nivel abstract (teoretic) în toate combinațiile nu primează nici una din categorii. ■ Istoria muzicii* și mai ales etnomuzicologia* atestă apariția **o.** din cele mai vechi timpuri (odată cu cîntul paralel **(2)** la diferite intervale*). Ea este teoretizată abia după afirmarea armoniei tonale și folosită în special (practic) în combinație cu monodia (monodia acompaniată) deși în epoca de mare înflorire a polif. existau secțiuni izoritmice (la polifoniștii Renașterii*) care constituiau momente de compensație a desfășurării pe orizontală. O gîndire evoluat omofonă o găsim tot la un polifonist : J. S. Bach (ale cărui lucrări reprezintă de fapt o simbioză perfectă între combinațiile sonore care privesc atît simultaneitatea cît și succesiunea, respectiv convietuirea **o.** cu polif. și cu monodia). Coralele* lui Bach sînt mostre de **o.**, bineînțeles reclamînd o gîndire armonică, deci pe relații de verticalitate și mai puțin pe ideea de tip de scriitură. Este totuși greu de a detecta de-a lungul istoriei muzicii o perioadă exclusiv omofonă, deoarece **o.**, de la nașterea ei și pînă în zilele noastre, a apărut în combinație cu celelalte categorii sintactice, jucînd un rol capital chiar și în gîndirea armonică și în noile tipuri de scriituri aparținătoare secolului 20.

omonimă, tonalitate ~ (< gr. *omios* „la fel, asemenea și *onoma* „nume"), raportul, relația în care se află o tonalitate **(2)** față de o alta, avînd aceeași tonică* (denumire), una fiind majoră* iar cealaltă minoră* (ex. : *Do* major — *do* minor). Distanța care se stabilește între cele două **o.** pe cercul cvintelor* este de trei cvinte perfecte. Diferența de armură* este de trei alterații*, tonalitatea minoră fiind relativa* tonalității majore aflată la trei cvinte perfecte descendente față de **o.** majoră.



M. M.

Ondes' Martenot (cuv. fr.), v. **Undele Martenot.**

ondiolină v. **electrofone, instrumente.**

opera buffa* v. **operă.**

opéra comique v. **operă.**

operă 1. Gen **(I, 1)** muzical destinat reprezentării scenice, avînd la bază un libret* pe care sînt construite momentele (numerele*) muzicale : uvertură*, interludii* orchestrale, arii*, duete*, terțete*, cvartete*, cvintete*, sextete* vocale, coruri*, recitative*, balete* (toate acompaniate de orchestră*). În afara elementului literar (libretul) și muzical, între componentele **o.** intră decorul (scenografia), costumele și toate elementele teatrale menite a realiza vizual spectacolul. În acest sens, **o.** este un spectacol sincretic în care se cîntă tot timpul. Dealtfel, apariția, dezvoltarea și reformele petrecute de-a lungul sec. în genul **o.** se leagă de acest deziderat al spectacolului total, realizat prin sincretismul* artelor. Apariția **o.** se leagă de Renașterea* it. Artiștii, poeții, filosofii acestei epoci descoperiseră frumusețea și perfecțiunea artei Greciei antice și își găseau în aceasta modele de urmat. Nici muzicienii nu s-au lăsat mai prejos. În 1600, la Florența, în cadrul Cameratei florentine*, Jacopo Peri împreună cu poetul Rinuccini compun lucrarea *Euridice*, vrînd să reconstituie tragedia* antică. Spectacolul realizat cu mai multe personaje cîntînd textul, acomp. de o mică orch. și desfășurîndu-se într-un cadru scenic organizat avea să devină actul de naștere al acestui nou gen muzical. Încă de la început, necesitatea ca textul literar să fie inteligibil impune căutarea unei formule vocale care oscilează între vorbire și cîntec. Totodată polifonia*, stăpînă pînă acum, începe să cedeze în fața melodiei acompaniate (v. monodie **(2)**). Prima **o.** care corespunde ideii de spectacol muzical, prin dramatismul recitativelor, inspirația melodică, folosirea cu ingeniozitate a resurselor orch., corului și baletului este *Orfeu* (1607) de Monteverdi. Tot Monteverdi compune *Încoronarea Poppeei* (1643) pusă în scenă la Veneția, se deschide în 1673 primul teatru de **o.**, apoi acestea se înmulțesc, iar stilul **o.** venețiene se răspîndește în toată Italia, S. Germaniei și Franța. Dar muzica este supusă din ce în ce mai mult unor texte ridicole, iar punerile în scenă, fastuoase și prețioase, înăbușe acțiunea și prospețimea muzicii. Cesti, Cavalli la Veneția

și G. Caccini, L. Rossi, St. Landi la Roma sînt compozitorii cunoscuți ai genului în prima jumătate a sec. 17. **O.** fr. începe odată cu creația compozitorului Jean-Baptiste Lully, creatorul stilului fr. al genului, în care baletului avea să-i fie rezervat un loc aparte. El a creat comediile-balet foarte gustate la curtea lui Ludovic al XIV-lea : *Amorul doctor*, *Domnul de Pourceaugnac*, (după Molière,), **o.** *Psyché*, *Prinfesa d'Elide*, *Armida*, *Acis și Galatea*. Primind influențe it. și fr., **o.** engl. înscrie în sec. 17 un nume care-și domină contemporanii, Henry Purcell (1658—1695), din a cărui creație menționăm **o.** *Dido și Aeneas* (1689). Sec. 18, prin impunerea sistemului temperat* și a teoretizării legilor armoniei (III), evidențiază și mai mult independența liniei melodice. Jean-Philippe Rameau, succesorul lui Lully la Versailles, îmbogățește orch. cu sonorități armonice noi și îi conferă un rol principal în acțiunea dramatică. *Hippolyte și Aricie* (1733), *Indiile galante*, *Castor și Polux*, *Dardanus* etc. sînt ex. concludente, însă convenționalul personajelor, costumelor și acțiunii cu subiecte mitologice începea să obosească publicul. În Italia deja apăruse un gen nou al **o.** : *opera-buffa* (it. „comică"), ale cărei origini se găsesc în intermediile (v. intermezzo (1)) operelor *seria* (serioase). Foarte muzicale, pline de fantezie și umor, aceste **o.**-*bufe* exercitau o justificată forță de atracție asupra publicului. Reprezentarea la Paris (1752) a **o.** *La serva padrona* de Pergolesi a dat naștere unei ciocniri de opinii numită *querelle des Bouffons* („cearta bufonilor"), în care se înfruntau partizanii **o.** fr. tradiționale cu cei ai **o.** it. înnoitoare. Polemica a fost terminată abia după apariția genului **o.**-comice fr. *(opéra-comique)*, întîi prin piese cu muzică *Ghicitorul satului* de J. J. Rousseau și apoi a lucrării *Les Traqueurs (Hăitașii)* de Dauvergne. Astfel francezii aveau cîștig de cauză, iar compzitori ca Monsigny, Philidor, Grétry îmbogățeau repertoriul **o.**-comice. Facilitatea începe de această dată să amenințe creația de **o.** Acum se ivește un nou creator, Christoph-Willibald Gluck, care renunță la artificialitatea stilului it., în care aria* de bravură aproape că ieșea din cadrul dramatic al lucrării, dar nu se îndreaptă nici către solemnitatea greoaie a stilului lui Rameau. Gluck caută expresia simplă, sinceră, accentul dramatic natural, profund în declamația* muzicală, evocînd sentimente nobile. *Orfeu* (1762), *Alcesta* (1766), *Ifigenia în Aulida* (1774) sînt **o.** care îi consacră numele. Cu *Ifigenia în Taurida*, Gluck cîștigă întrecerea în fața compozitorului it. Piccini și totodată a publicului fr., punînd capăt unui alt conflict ivit la **o.** fr., între partizanii stilului it. (piccinișți) și cei ai noului stil abordat de Gluck (gluckinișți). Cei care aveau însă soarta **o.** în mînă erau cîntăreții, pentru care se scriau **o.** și ariile, și care își permiteau în continuare să intervină în compoziții, improvizînd tirade de exhibiții tehnice vocale, aplaudate de public. În Germania, genul **o.** comice de origine pop. se numea *Singspiel**. După Hiller, W. A. Mozart este cel care îmbogățește genul **o.** germ. cu Singspiel-urile : *Răpirea din serai* (1781) și *Flautul fermecat* (1791), o feerie de o extraordinară fantezie, noblețe, veselie și grandoare. Geniul mozartian reușește o sinteză a genurilor comic și serios în opera *Don Giovanni* (1787) pe care o denumește „drama giocoso". Începutul sec. 19 este dominat de creațiile de **o.** ale lui G. Rossini *(Bărbierul din Sevilla, Wilhelm Tell)* și Meyerbeer *(Hugenoții, Africana* ș.a.) în Franța. În Italia, Donizetti *(Lucia di Lamermoor, Favorita, Elixirul dragostei)*, Bellini *(Norma)* precum și Verdi *(Rigoletto, Traviata, Trubadurul, Aida, Othello, Falstaff* ș.a.) continuă tradiția *bel-canto**-ului printr-o melodicitate de mare inspirație și sensibilitate. Romantismul* care se manifestă în acest sec. culminează în creația de **o.** a lui Richard Wagner. Influențat de **o.** lui Carl Maria von Weber, inspirată din tradițiile pop.-germ. *(Freischütz)*, Wagner își propune realizarea spectacolului de **o.**. total, sincretismul artelor. Wagner vrea să realizeze un spectacol grandios și fantastic, o îmbinare perfectă a tuturor artelor într-o simbolică proprie legendelor și miturilor popoarelor nordice. Înnoirile operate de Wagner sînt atît în domeniul vocal (melodia infinită) cît și al amploarei aparatului orch., al dramatismului acțiunii sprijinite pe liniile leitmotivelor* și pe întregul complex literar și scenic cu care muzica conlucrează în spectacolul **o.** wagneriene. Operele sale, începînd cu *Olandezul zburător*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan și Isolda*, *Inelul nibelungului* și treminînd cu *Parsifal*, urmează reguli proprii de desfășurare dramatică în care limbajul, cîntul, gestul contribuie la expresia umană pură, muzica, simfonismul orch. nefiind doar simplu comentator ci participant activ în desfășurarea dramei. Pentru că **o.** sale necesitau o punere în scenă deosebită, Wagner reușește să ridice la Bayreuth un teatru de **o.** dotat cu aparatura scenică necesară și urmînd planurilor arhitectonice pe care însuși le-a proiectat pentru o audiție perfectă. Cu **o.** lui Wagner se împlinește o altă mare reformă în domeniul muzicii și spectacolului de **o.** O pleiadă de compozitori întregesc tabloul **o.** în sec. 19 : J. Massenet cu **o.** *Manon*, *Werther*, *Thaïs*, apoi G. Bizet cu *Pescuitorii de perle*, *Carmen*, Richard Strauss cu *Salomé*, *Elektra* etc. Din școlile naționale se remarcă numele compozitorilor M. I. Glinka, A. P. Borodin, M. P. Musorgsky, P. I. Ceaikovski în Rusia și B. Smetana în Cehia etc. Sfîrșitul sec. 19 și începutul sec. 20 aduce noi curente în creația de **o.** C. Debussy compune *Pelléas și Mélisande* o replică fr. la „Tristanul" wagnerian. După 1900, Parisul continuă să mențină în atenția spectatorului de **o.** cu lucrări moderne, experimentale : *Choéphores* de D. Milhaud, baletele *Parade* și *Relache* de E. Satie,

Nunta, *Oedipus-Rex* de Stravinsky etc. Apariția curentului expresionist* și introducerea sistemului dodecafonic* impune și o. de tip expresionist*: *Erwartung* (1909) de Schömberg, *Wozzek* și *Lulu* de A. Berg. **O.** românească se consideră a fi apărut odată cu o. *Petru Rareș* (1889) de Eduard Caudella, care este și primul compozitor de gen în România. Sec. 20 reprezintă conturarea și dezvoltarea muzicii românești în general și implicit a muzicii de o. După o serie de o. inspirate din literatura străină, compozitorii români se îndreaptă spre o. de tip național și, urmîndu-l pe Caudella, scriu o. inspirate din viața și muzica poporului, abordînd creații literare din dramaturgia autohtonă. Sabin Drăgoi realizează prima o. românească realistă inspirată din viața țăranului român — *Năpasta* (1926), iar Paul Constantinescu prima o. realist-comică — *O noapte furtunoasă* (1933). O. românească de adînci rezonanțe universale este datorată lui George Enescu (1881—1955) — *Oedip* (1915—1932). O grandioasă frescă a istoriei românești o realizează Gheorghe Dumitrescu în ciclul o. sale *(Orfeu, Decebal, Vlad Țepeș, Ioan Vodă cel Cumplit, Răscoala, Fata cu garoafe* etc.). Problematica o. contemporane și-a găsit o inspirată ilustrare în o. *Hamlet* (1969), *Jertfirea Iphigeniei* (1968) de Pascal Bentoiu, *Orestia II* (1974—1977) de Aurel Stroe, *Iona* (1972—1976) de A. Vieru ș.a. **2.** Teatru în care se reprezintă spectacolele de o. și balet. **3.** lucrare muzicală (v. *opus*). (M. M.)

Bibliogr.: Boll, A., *L'Opéra, spectale intégral*, Paris, 1963; Prod'homme, J.-G., *L'Opéra (1669—1925)*, Paris, 1925; O. L. Cosma, *Opera românească*, Buc., 1962.

operă-balet v. **balet.**

operă de artă muzicală v. **compoziție (1).**

operetă (< fr. *opérette*; germ. *Operette*), gen **(I, 1)** teatral caracterizat prin alternarea numerelor* muzicale cu dialoguri în proză. Prin această structură, ca și prin conținutul său, în care predomină elementele lirice și comice, cu unele situații dramatice factice ducînd obligatoriu la o rezolvare fericită a „conflictelor", o. continuă, în sec. 19, tradițiile operei* comice fr. și ale *Singspiel**-ului austro-germ. Părțile muzicale sînt cele tradiționale din opera comică: arie*, duet*, scenă comică. Spectacol de divertisment, prin definiție adresat marelui public, o. s-a bucurat de un mare succes, îndeosebi în partea a doua a sec. 19, cînd se dezvoltă două mari școli: fr. (F. Hervé — *Mzelle Nitouche*; C. Lecocq — *Fiica dnei Angot* și îndeosebi J. Offenbach — *Orfeu în infern, Frumoasa Elena, Viața pariziană, Pericola* etc.) și vieneză (F. Suppé, *Boccaccio*; J. Strauss-fiul — *O noapte la Veneția, Liliacul, Voevodul țiganilor*). La începutul sec. 20, stilul vienez își menține vigoarea, prin F. Lehar — *Văduva veselă, Paganini, Țara Surîsului*; O. Strauss — *Farmecul unui vals*; R. Stolz; N. Dostal ș.a. Maghiarul I. Kálmán — *Prințesa ceardașului, Badera* este legat de aceeași școală; o. sovietică s-a impus îndeosebi prin *Vînt de libertate* de I. Dunaevski. Pe măsura înnoirilor generale din limbajul muzical și din dramaturgie, prin apariția și uneori sub influența unor noi forme de spectacol pop. (revista*, filmul, televiziunea) o. tinde să-și părăsească tiparele tradiționale, căutînd forme de expresie mai puțin convenționale, mai moderne în scriitură, apropiate de sensibilitatea publicului contemporan (v. *musical*). Marcată printr-o creație relativ bogată la începuturile teatrului muzical original, o. românească a afirmat cu consecvență o finalitate educativă și un puternic caracter național. **O.** contemporană românească a dat, după 1950, cîteva creații remarcabile datorită activității compozitorilor Gherase Dendrino *(Lăsați-mă să cînt* — 1953, *Lysistrata* — 1960), Filaret Barbu *(Ana Lugojana* — 1950, *Plutașul de pe Bistrița*, 1955), Florin Comișel *(Culegătorii de stele* — 1953, *Soarele Londrei* — 1968, *Răspîntia* — 1975), N. Kirculescu *(N-a fost nuntă mai frumoasă* — 1950), Elly Roman *(Colombo* — 1956, *Fetele din Murfatlar* — 1960), Viorel Doboș *(Tarsița și Roșiorul*, în colaborare cu Gh. Dumitrescu — 1950, *Nimfa litoralului* — 1960), George Grigoriu *(Se mărită fetele* — 1973), H. Mălineanu *(Suflet de artist* — muzică originală și după melodii de I. Vasilescu — 1963), A. Mendelsohn *(Anton Pann* — 1961). (R. G.)

optglasar v. **octoech.**

optime, valoare* reprezentînd, în cazul diviziării binare* a timpilor **(I, 2)**, a opta parte dintr-o notă* întreagă (în cazul diviziunilor, **(1)** excepționale — ex. trioletul*, durata ei relativă scade sau crește). (A. M.)

opus (cuv. lat. „lucrare, operă, muncă, acțiune, faptă"), termen folosit spre a numerota lucrările muzicale în ordinea compunerii sau publicării lor; în mod obișnuit apare abrev. *op.*, urmată de cifre indicînd numărul lucrării (ex. *op.* 1, *op.* 27 etc.). Pentru prima dată termenul apare folosit de B. Marini (1617). Numerotarea o. este uneori relativă (în special pentru sec. 18) deoarece diferiți editori au folosit numerotări diferite. (M. M.)

oratoriu (< lat., *oratorium*), lucrare muzicală de mari proporții, cu caracter dramatic, pentru soliști*, cor **(1)** și orchestră*, divizată în mai multe părți, prezentată exclusiv în cadrul concertului **(1)**. Își trage rădăcina din misterele medievale (v. dramă liturgică), foarte populare în sec. 16. Se apreciază că prima lucrare de acest gen a fost prezentată la Roma, în 1600 *(La representatione de anima e di corpo* de E. Cavalieri). Un alt compozitor it., G. Carissimi ocupă un loc important în evoluția o. și în stabilirea viitoarei sale forme prin introducerea *recitativului* care narează subiectul, montarea și costumele fiind excluse din acest moment. Alessandro Scarlatti introduce o altă

schimbare și anume, înlocuiește în unele părți aria (1) cu recitativul* pentru a evita monotonia. Printre creațiile sale reprezentative se numără : *Sacrificiul lui Avram*, *Martiriul Sfintei Teodosia*. După acest început fructuos, genul intră, cu scurte perioade de revenire, în declin odată cu creșterea interesului pentru operă*, gen cu care nu de puține ori se confundă (de ex. *Moise în Egipt* de Rossini). În Germania, o. s-a desprins din *Geistliches Schauspiel*, un spectacol pe text religios însoțit de muzică, ce se apropia ca formă și conținut mai mult de pasiune*. În sec. 11 dintre compozitorii germ. cu creații reprezentative se numără H. Schütz, Reinhard Keiser, J. Matthesson, G. Ph. Telemann și G. Fr. Händel, acesta din urmă lăsînd lucrări de referință : *Saul*, *Israel în Egipt*, *Jephta*, *Josua*, *Judas Maccabeus*, *Acis și Galatea*, *Hercule*. În sec. 19 : Felix Mendelssohn-Bartholdy *(Paul, Elias)*, Robert Schumann (o. laic *Paradis și Péri)*. Un loc aparte în creația de o. ocupă lucrările lui Joseph Haydn *Creațiunea* și *Anotimpurile* ce se mențin pînă astăzi în repertoriul curent. În Franța, introduce o. M. A. Charpentier (1634—1704), elev al lui G. Carissimi, gen care nu se bucură de adeziunea publicului larg. Totuși numele unor Jean-Baptiste Lully, Jean-François Lesueur și, mai tîrziu, cel al lui H. Berlioz sau C. Frank, V. D'Indy rămîn legate și de literatura genului. În sec. 20, o. capătă o nouă dimensiune în viziunea unor creatori ca Șostakovici *(Cîntarea pădurilor)*, Prokofiev *(De strajă păcii)*, Honegger *(Ioana pe rug*, *Regele David)*, Stravinski *(Oedipus Rex)*, W. Walton *(Sărbătoarea lui Belshazzar)*. Compozitori români au găsit în o. un gen predilect pentru a înfățișa eroismul poporului, evidențiat de marile evenimente istorice : *Tudor Vladimirescu*, *Griviția noastră*, *Soarele neatîrnării* (Gh. Dumitrescu), *Horia* (A. Mendelsohn), *Scînteia Eliberării* (O. Varga), *Cîntare străbunilor* (R. Georgescu), *Un pămînt numit România* (L. Glodeanu), largul diapazon tematic reflectîndu-se în creații ca : **O.** *de Paști*, **O.** *bizantin de Crăciun* (P. Constantinescu), *Miorița* (în viziunile lui S. Toduță și A. Vieru), precum și *Canti per Europa* de Th. Grigoriu. (I. S.)

orație, specie literară, epică a folclorului* românesc, scandată de persoane anumite, specializate în timpul ceremoniei nupțiale. Cele mai valoroase ca funcție marchează momentele mai importante ale nunții : sosirea alaiului mirelui la casa miresii („colăcăria"), aducerea darurilor, „schimbul", „iertăciunea", „la masa mare". De mari dimensiuni, o. sînt narațiuni epice, încărcate de simboluri, unele alegorice, presărate cu fragmente hazlii ori pline de sobrietate. Un motiv stabil, amintit și de Cantemir, este cel al vînătorii (mirele pleacă la vînătoare după o căprioară sau după o floare „care nu-nflorește și nu rodește"). O. cu tematică variată se mai spun la începutul petrecerii agrare, cînd cununa* (sau buzduganul) este adusă la casa „gazdei". O. înrudite cu aceasta din urmă se aud la plugușor*, ca și la colindat (v. colindă), pentru a mulțumi gazdei pentru darurile primite (numite și „mulțămite").

Bibliogr. : Marian, S. Fl., *Nunta la români*, Buc., 1878 ; Sevastos, E., *Nunta la români*, Buc., 1889 ; Brăiloiu, C., *Nunta în Someș*, Buc., 1941 ; *Istoria literaturii române*, I, Buc., 1964, cap. *Obiceiurile în legătură cu momentele mai importante din viața omului*. (E. C.)

orchestra bells (cuv. engl.) v. **joc de clopoței**.

orchestrație, componentă a actului creator în muzică, răspunzătoare atît de transcrierea specifică, sonoră, timbrală*, a procesului muzical în partitura* oricărei lucrări, cît și de imaginea adecvată, de manifestarea convingătoare a tuturor parametrilor* gîndirii muzicale în funcție de datele concrete fonice și expresive ale formației* instrumentale sau vocale, camerale sau orchestrale alese. Privită în general doar ca o tehnică de realizare, de redactare finală a unei elaborări simf., o., în calitate de exponentă a dimensiunii sonore în gîndirea muzicală, are temeiuri mult mai profunde în mecanica actului creator, participînd activ și determinant alături de celelalte coordonate ale componisticii (melodică-polif.-heterofonă--arm.-ritmică-arhitectonică) la conturarea întregului demers artistic, făcînd astfel constitutiv parte din nucleul de energii imaginative ce asigură unitatea superioară a creației autentice, concepută instr., vocal, orch., și nu doar adaptată ulterior — mai mult sau mai puțin fericit — unor realități sonore. Deși astfel definită, o. apare ca fiind implicată în orice gen de creație muzicală, putîndu-se spune cu aceeași îndreptățire despre un trio (2) sau cvartet (2) cameral, o piesă corală (2) sau o compoziție (1) simf. că este bine (sau rău) orchestrată, în sensul atît al fuzionării, al acumulării substanței și gestualității muzicale la resursele sonore și particularitățile interpretative ale formației instr. sau vocale chemate să le materializeze, cît și al eficienței (uneori chiar al măiestriei) combinațiilor timbrale, al soluțiilor de scriitură, al punerii în pagină, noțiunea subliniază totuși aplicabilitatea ei majoră în special în acele construcții muzicale destinate ansamblurilor (1, 2) orch. de variate proporții, presupunînd angajarea complexă a tehnicii și artei specifice o. În înfăptuirea unor atari proiecte, o. ține seama de legi proprii dramaturgiei sonore orch., dramaturgie variabilă în raport de gen (1, 1, 2) componistic și componență instr., de perioadă istoric-stilistică sau zonă de cultură, de personalitate creatoare etc., sprijinindu-se pe imaginația sonoră ce la rîndu-i își extrage argumentele din virtuțile cîntecului și jocului instr.-voc., din inepuizabila alchimie timbrală, din mulțimea soluțiilor combinatorii de scriitură, de formulare individuală și de ansamblu. O. are roluri diferite în creație în și practica muzicală : a) În genurile (1, 1) cameral*, simfonic*,

voc.-simf., operă*, balet*, realizează configurația sonoră finală a compoziției, fixată în partitura (semnată în general de autor), singura în măsură să exprime ideile muzicale cuprinse în paginile sale, în așa fel încît referirea la un *concerto grosso** de Vivaldi, un oratoriu* de Bach, o simfonie* mozartiană, un balet stravinskian sau o operă wagneriană subînțelege întotdeauna partitura-mărturie unică a respectivului *opus**; b) Poate fi însă îndeletnicire autonomă cînd își propune să modifice identitatea sonoră originară a unei lucrări muzicale, traducîndu-i (cu un grad variabil de rigoare, în funcție de gen) datele componistice de bază într-un limbaj timbral (în special orch.) diferit de cel imaginat inițial. În cazul categoriilor muzicale mai sus amintite (a), travaliul semnifică cu precădere valorificarea orch. a unor lucrări — de obicei pianistice — ce conțin evidente sugestii gestuale, dinamice*, cromatic-timbrale specific simf. (v. transcripție). Proiecția lor în cîmpul valorilor expresive proprii unui ansamblu instr.-orch. se face însă întotdeauna cu severa respectare a semnificațiilor și chiar a literei textului muzical ales, orchestratorul adăugîndu-i fantezia timbrală și de scriitură ce poate duce la rezultate asemeni acelora din versiunea orch. a Suitei pianistice mussorgskiene „Tablouri dintr-o expoziție", datorată lui Ravel. În genurile de divertisment (de la aria* sau cupletul (II) de operetă* și șlagărul* de muzică ușoară*, la muzica de jazz* și la cea pop.), genuri destinate unei largi circulații, deci unor variate formule interpretative, o. este în schimb chemată să adopteze la mereu alte formații instr. și țesături vocale chiar elementele primare, de natură melodică, armonică, ritmică ale acestor categorii de piese muzicale reformîndu-le în cadrul unei mari libertăți de acțiune de la simpla înveșmîntare instr. pînă la prelucrarea (3) și parafraza* cu aspect de nouă creație. Este și motivul pentru care aceste tipuri de travalii, ce apelează la diferite tehnici prelucrătoare, din care o. face parte mai mult ca simplă instrumentație*, nu vor fi analizate aici. ■ Evoluția o. în istoria culturii muzicale europ. a stat deopotrivă sub semnul marilor mutații stilistice operate în gîndirea componistică cît și sub cel — tot atît de hotărîtor — al procesului de perfecționare tehnic-constructivă a instrumentalului și de constituire a familiilor timbrale, a întregului aparat orch., proces el însuși stimulat continuu de cutezanța fanteziei timbrale a compozitorilor, de tot mai spectaculoasa dramaturgie sonoră a marilor forme simf., paginile orch. reflectînd peste timp interdependența acestor factori. Astfel, în perioada preclasică, sobrietatea discursului muzical predominant liniar-polif. (v. și liniarism) (reclamînd planuri sonore omogene și de largă respirație, optime derulării texturilor* contrapunctice) și-au aflat o exprimare ideală în formații instr. dăruite tocmai cu virtutea unității sonor-timbrale-interpretative precum orch. de coarde (de timpuriu constituită și emancipată ca ansamblu muzical complect), căruia i se puteau asocia alte familii timbrale de asemenea omogen alcătuite (grupuri de suflători de lemn sau din alamă). O. este în atare modalitate creatoare prea puțin preocupată de contrastul și relieful timbral, de jocul alert al valorilor sonore, concentrîndu-se însă asupra eficienței și diversității expresive ale cîntului instr. în toate registrele (1) orch. animate de dialoguri și replici contrapunctice*, generatoare de multe ori de scrieturi vecine cu virtuozitatea*. În etapa clasic-romantică, dominată de principiul componistic clădit pe idei și teme* muzicale pregnant profilate și plasate la timona acțiunilor muzicale, vizînd construirea unor ambițioase arhitecturi simf., o. capătă un rol din ce în ce mai mare atît în înveșmîntarea timbrală a personajelor tematice, cît și în susținerea amplelor dezbateri muzicale. Și acestea le realizează prin atente diferențieri ale planurilor sonore, prin exploatarea intensivă a resurselor interpretative ale unui corp instr. armonios alcătuit și perfecționat constructiv, prin amplificarea gestului orch. gîndit în limitele generoase — din punct de vedere timbral, dinamic*, al spațiului sonor — oferite de un ansamblu simf. uneori supradimensionat. Odată cu impresionismul*, cu deplasarea centrului de greutate al preocupărilor creatoare din sfera dialecticii discursive, proprii tematismului clasic, spre cea a plasticității muzicale, a creionărilor aluzive, a irizărilor sonore insinuate drept elemente ale unui nou limbaj componistic, o. capătă ponderea unui argument esențial. În elaborarea rafinată a partiturii, ea cheltuie cu dărnicie luxuriația cromatic-timbrală a aparatului orch. modern, reevaluat funcțional (în special în acele compartimente infuențate și de practica muzicii de jazz* — instr. din alamă și de percuție*), folosind chiar surse sonore provenite din practici muzicale extraeurop. (instr. de culoare) sau din muzici europ. revolute (ex.: *oboè d'amore**, clavecin*). În fine, creația sec. 20, ce poate fi privită de pe acum ca o impresionantă aventură în căutarea unor noi tărîmuri ale artei sunetelor, punînd cu temeritate în discuție structurile sintactice* și morfologice ale limbajului specific (așa cum erau ele concepute anterior), s-a ancorat întotdeauna temeinic în rațiunea cea mai fermă, concretă și în același timp generoasă a gîndirii muzicale, realitatea sonoră, în special în aspectele ei timbrale. Concentrarea interesului în direcția explorării febrile a resurselor coloristice ale muzicii (menite uneori să suplinească inconsistența altor modalități de exprimare, în special melodică și armonică) a plasat treptat fantezia sonoră, tehnica o. în prim planul creației muzicale din ultimele decenii. Beneficiare a unei largi deschideri de orizont, datorită atît noilor tehnici de realizare și prelucrare electronică a sunetului cît și prospectării asidui a unor străvechi culturi muzicale

(indiene, extrem orient., africane etc.), gîndirea sonoră din zilele noastre dispune de un considerabil ascendent în travaliul componistic de multe ori cu o reală funcție coordonatoare a întregului act imaginativ. ■ Pe lîngă aceste aspecte de ordin stilistic-istoric, o. a avut întotdeauna funcționalități și modalități deosebite de manifestare în cadrul celor două mari filoane ale creației muzicale — dramatic și simf. — ce s-au conturat dintru început și au evoluat paralel de-a lungul veacurilor, cu tendințe periodice de delimitare sau fuzionare, dar mereu influențîndu-se reciproc. În primul rînd (cuprinzînd în special genuri scenice ca opera, baletul, muzica de teatru* sau de film*), muzica, fie intim asociată acțiunii dramatice, fie destinată ilustrării ideilor literare sau evoluțiilor vizuale, a permis întotdeauna o mai mare libertate de desfășurare a fanteziei sonore-timbrale decît în genurile celei de-a doua categorii (cameral, simf.), în care imperativul concentrării substanței expresive în scopul susținerii discursului muzical sever arcuit în structurile sale formale abstracte, a presupus epurarea limbajului sonor-timbral de orice efect exterior, de orice amănunt nesemnificativ. În muzica de operă, nu numai componența instr. a orch., dar și exploatarea ei a fost mereu mai bogată și mai nuanțată comparativ cu formațiile și scriitura mai austere, mai reținute, propice însă desfășurării argumentației camerale sau simf. voit reduse la esențial. Așa se face că o voce de remarcabilă valoare sonor-timbrală și utilitate orch. cum este cea a trb., abil integrată chiar în partitura considerată printre primele acte de naștere ale operei, în *Orfeu* de Monteverdi — și încă în număr relativ mare de instr. asemenea — pentru a ilustra (la 1600 !) cum nu se poate mai sugestiv tenebrele infernului, va fi multă vreme (pînă la finalul triumfal al *Simfoniei a V-a* de Beethoven) dificil de asociat narațiunii muzicale de tip simf. Haydn îl folosește curent în oratoriile* sale (adevărate drame vocal-orch.), dar niciodată în numeroasele sale simf. La fel Mozart, lăsîndu-l deliberat în afara captivantului său joc de idei, nu s-a putut însă lipsi de cîntul grav și viril al acestui instr. în unele din operele sale (scena Comandorului din *Don Giovanni* rămîne un ex. edificator) sau în „Tuba mirum" din *Requiem*. Dealtfel, același Mozart (unul din puținele cazuri fericite din istoria muzicii de firească și desăvîrșită exprimare deopotrivă în operă și în genurile „pure"), în timp ce-și transcria, într-un aparat orch. de o excepțională modestie, un adevărat testament de gîndire muzicală și trăire umană, în paginile ultimei triade simf. *(Simfoniile nr. 39, 40, 41)*. în dramele sau, feeriile sale se lasă cu dezinvoltură sedus de sugestiile timbrale (cu referiri curente la acțiuni scenice) ale unor instr. de excepție pe atunci ca triunghiul*, talgerele*, mandolina*, sau jocul de clopoței*. Tot așa Beethoven, deși își taie monumentalele simf. într-un material muzical cu ambitus sonor și dinamic mult amplificat față de cel al predecesorilor săi amintiți, rezervă totuși întotdeauna trp. un rol secundar (ritmic și dinamic) în susținerea tensionatelor sale demersuri orch., deși unica sa operă *Fidelio*, aceluiași instr. îi acordă chiar rolul unui veritabil personaj solist într-un anumit moment al dramei. Peste timp, se regăsește aceeași dicotomie la Enescu, care în *Oedip* apelează (în contextul unei saturate densități orch.) chiar și la vocea senzuală a sax. (fie și numai pentru două scurte intervenții cu motivația „leit-timbrului") sau la impresionantul efect al unui *glissando** de ferăstrău* în scena morții Sfinxului ; își încredințează totuși ultima destăinuire muzicală, încărcată de grele semnificații, unui ansamblu orch. de numai 12 instr. *(Simfonia de cameră)*. Iar atunci cînd aceste trasee ale creației muzicale se întîlnesc fie sub pana unui compozitor de statura lui Richard Wagner, fie sub zodia programatismului*, suplețea și plasticitatea o. dramatice dobîndește acea consistență și organizare superioară proprii marilor forme orch. — ca în cazul epopeilor wagneriene —, sau suflul amplu al scriiturii simf. asimilează organic gesturi sonore cu capacități sugestive, descriptive, onomatopeice chiar, ca în *Simfonia fantastică* de Berlioz, în poemele* simf. ale lui Richard Strauss sau Liszt, în *Marea* de Debussy, în *Suita sătească* și *Vox maris* de Enescu etc. Tot atîtea pagini ce măsoară, în fond, aria problematică a tehnicii și strădaniei artistice numită o. ■ Teoretizarea multiplelor și complexelor aspecte de ordin practic și artistic ale o., deși sumar sau fugar abordate în unele tratate muzicale mai vechi, ca preocupare temeinic ordonată și aprofundată apare totuși abia în sec. 19, odată cu desăvîrșirea configurației instr.-sonore a amplei orch. simf. și ca o firească consecință a rolului o. în creația muzicală modernă. Dintre lucrările cu acest profil ce s-au impus pot fi menționate : Hector Berlioz, *Mare tratat de* o. *și instrumentație* (1844, completet în 1905 de Richard Strauss și Charles-Marie Widor, în special cu îmbunătățirile tehnic-constructive aduse unor instr.), François Auguste Gevaert, *Curs metodic de* o. (1885), Hugo Riemann, O. (1902), Nikolai A. Rimsky-Korsakov, *Principii de* o. (1913, trad. rom. 1959), *Tehnica orch. contemporane* (1950, trad. rom. 1965), datorat muzicienilor it., compozitorul Alfredo Casella și dirijorul Virgilio Mortari, precum și voluminosul *Tratat de* o. — în patru cărți — al lui Charles Koechlin (1954). (N. B.)

orchestră (fr. din gr. *orchestra* — v. tragedie **(1)**), ansamblul instrumeniștilor care execută împreună o lucrare muzicală. O. este, în general, o formație stabilă, cu un număr precis de membri, organizată în vederea susținerii de concerte **(1)**. Ea poate funcționa ca o instituție independentă (de tipul filarmonicilor*) sau poate aparține unei instituții artistice cu profil multi-

lateral (radiodifuziune, teatru muzical etc.). Ținînd seama de numărul și felul instrumentelor folosite, de repertoriul (1) executat și de modalitățile de prezentare în public, există: o. *simfonică*, constituită după o schemă precisă de organizare cuprinzînd instr. de coarde, instr. de suflat în lemn și din alamă precum și instr. de percuție, totalizînd în mod obișnuit 80—100 instrumentiști; sub conducerea unui dirijor, o. simf. prezintă în public lucrări simf. alese din vastul repertoriu existent ce cuprinde muzică din sec. 18—20; o. *de operă*, avînd în general aceeași alcătuire cu o. simf., dar fiind destinată susținerii rolului de acomp. în spectacol de operă* și balet*; îi este rezervat un spațiu special al sălii, numit *fosa** *de* o.; o. *de cameră*, formație mai restrînsă, cu un număr variabil de instr. (între 10—30) alcătuită în funcție de necesitățile pieselor executate; acestea aparțin fie repertoriului vechi, anterior clasicismului* (secolele 16—18), fie celui contemporan; în general fiecare instr. are un rol distinct, o participare (partidă*) independentă ca în muzica de cameră*, instr. reprezentînd spre deosebire de o. simf. partide* individuale, iar prezența dirijorului nu este întotdeauna necesară; o. *de coarde*, ansamblu instr. format numai din instr. de coarde cu arcuș (Vl. I și II, vle, v.-celi, c-bași); pentru executarea *basului continuu**, în lucrările din epoca barocă*, este introdus și clavecinul*; o. *de instr. vechi*, specializată în interpretarea cît mai fidelă a muzicii din Renaștere* și baroc, cuprinde doar instr. de epocă; o. *de instrumente de suflat* cuprinde, dintre participantele o. simf., numai instr. de suflat din lemn și din alamă; repertoriul, mai restrîns, este completat cu transcripții* și aranjamente*; o. *de muzică militară* (fanfara (6)), ansamblu mai mare de suflători cuprinzînd, alături de instr. de suflat obișnuite, diferite instr. speciale care, prin sonoritatea lor puternică, sînt utile în concertele prezentate în aer liber; instr. de percuție* sînt de asemenea larg reprezentate; o. *de jazz** se bazează în principal pe instr. de suflat (cl., sax., trp., trb.) și percuție; spre deosebire de grupurile de soliști care se sprijină pe improvizație*, o. mare de jazz *(big band)* utilizează și aranjamente scrise; o. *semisimfonică*, formație cu rol de acomp. în spectacole de cîntece și dansuri; o. *de muzică ușoară și de dans* și alte forme asemănătoare (o. de estradă, de salon, de promenadă), sînt ansambluri instr. specializate în prezentarea repertoriului de divertisment, componența instrumentală fiind foarte variabilă; o. *de muzică populară*, specializată în prezentarea unui repertoriu folc. național, cuprinde instr. tradiționale ale respectivului popor. (A. R.)

orchestrion, nume generic, atribuit instrumentelor mecanice* (în bună parte automatizate) care imită orchestra*. Se cunosc 5 tipuri principale de o.: *1.* Un fel de orgă* portabilă, construită în Olanda în 1789 după indicațiile abatelui Vogler, cu tuburi labiale și cu limbi metalice; *2.* Un pian* prevăzut cu un sistem de tuburi de orgă, construit la Praga în 1791 de către Kunt; *3.* Un instr. înrudit cu o. *1.* și *2.* dar perfecționat tehnic, realizat la Viena în 1828; *4.* un tip de armoniu*, inventat la Paris, în 1844; *5.* o orgă mecanică, construită la Dresda în 1851 de către F. T. Kaufmann (ulterior îmbunătățită), cu tuburi labiale și cu limbi metalice, capabilă să imite un număr mare de instr. de suflat și percuție*. Muzica se înregistra pe cilindri speciali, acționați de un mecanism asemănător mecanismului de ceasornic. Mai tîrziu, cilindrii au fost înlocuiți cu rulouri de hîrtie specială perforată, iar acționarea a fost preluată de motorul electric. Acest ultim tip de o. s-a răspîndit în decursul sec. 19 în bîlciurile și cabaretele din toată Europa. El rezistă încă în Olanda, ca instr. al muzicienilor ambulanți. (S. R.)

ordinario (al ordinario) (cuv. it. „comun, obișnuit"), indicație care cere revenirea la o execuție obișnuită după o altă indicație ce desemnase utilizarea unui procedeu tehnic special, ca: *col legno**, *sul ponticello** etc.; abrev. *ord.* sau *al ord.*

ordinarium missae (cuv. lat.), totalitatea cînturilor din misă (1) care rămîn constante în timpul anului ecleziastic *(Kyrie**, *Gloria**, *Credo**, *Sanctus** cu *Benedictus**, *Agnus Dei**). (I. S.)

ordo (cuv. lat. „ordine, succesiune") v. **mod (III)**.

ordre (cuv. fr./ o:drə/ „ordine", „înșiruire"), grupare de scurte piese muzicale alcătuind o suită*. Termenul e folosit în creația clavecinîștilor fr. (I. R.)

organist, instrumentist care cîntă la orgă*. O. trebuie să aibă o pregătire complexă a cărei bază o constituie tehnica perfectă de pianist (în mînuirea tastierei*) îmbinată cu cea pedalieră (v. pedalier (1)). În afară de aceasta, o. trebuie să cunoască arta registrării, care constă în alegerea și combinarea celor mai adecvate timbre* și nuanțe (la orgă nuanța este realizată tot cu ajutorul registrelor (II)) sugerate de partitură* dar nespecificate în mod expres de către autor. Arta registrației este asemănătoare cu cea de orchestrație*, cu deosebirea că, pentru fiecare execuție, se realizează o registrație nouă. De măiestria registrației depinde în mare măsură reușita execuției. De asemenea, unui o. i se cere să fie și un bun improvizator. Arta improvizației* era în toate timpurile prețuită de către o.; Bach, Bruckner, Franck au fost mari improvizatori. Improvizația juca mare rol și în executarea basului cifrat*, misiune ce revenea tot o. În afară de realizarea pe loc a cifrajului*, o. i se dădea totodată posibilitatea de a-și etala fantezia creatoare, permițîndu-i să improvizeze în cadrul schemei armonice date. Odată cu consemnarea basului cifrat și a armonici

(III) în partitură*, arta improvizației, treptat a decăzut. (As. P.)

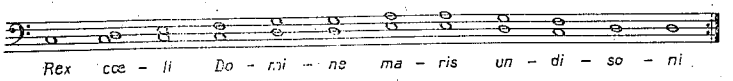
organistrum v. **chironda.**

organo di legno (cuv. it. /organo di le ηo/ „orgă de lemn"), denumire folosită în sec. 16—17 pentru pozitiv*, spre deosebire de regal*, care folosea exclusiv tuburi linguale. În partitura* operei „Orfeu" (1607), Monteverdi prevede două *organi di legno* alături de un regal.

organologie (< gr. ὄργανον *organon*, „instrument") v. **instrumente.**

organo pleno (plenum organum) (loc. lat.) (it. *il ripieno, organo pieno;* engl. *full organ*, germ. *volles Werk*) termen ce desemnează, în muzica barocă*, o sumă selectivă de registre (II), principale și mixturi **(1)**, precum și pe locțiitorii acestora (în poziții egale cu acelea pe care le înlocuiesc); Registrele de aliquote **(3)**, cu terțe*, septime* și none*, nu intră în componența clasicului **o.** A nu se confunda **o.** cu *tutti**-ul orgilor* (fr. *grand jeu**) construite în sec. 19 orgile de tip orch. (ce cuprinde totalitatea registrelor imitînd timbrurile* orch.). (As. P.)

organum, formă polifonică* primitivă, desemnînd începutul cîntului pe mai multe voci **(2)**. În primele încercări polif. ale sec. 9—10, **o.** consta din acompanierea tenorului **(3)** gregorian* *(vox principalis)* cu o voce paralelă *(vox organalis)* plasată la o distanță intervalică de cvartă* sau cvintă* inferioară, urmărind notă contra notă mersul primei voci. Nu se știe dacă Hucbald (840—930) este cel care a inventat **o.,** dar cert este că el a fost primul care i-a formulat legile după care îl cunoaștem și astăzi. Cele două voci ale **o.** plecau din unison*, se depărtau la distanță de cvartă sau cvintă, desfășurîndu-și apoi paralel la această distanță mersul melodic, pentru ca spre sfîrșit să se unească din nou în unison (ex.) Odată cu **o.** apare și caracterul multivocal* în muzică, în speță cel dual, această formă fiind denumită și *diafonie.* Toate încercările de mai tîrziu pentru îmbogățirea își organizarea discursului muzical în cadrul polifoniei **(II, 1, 2)**. Mărimea **o.** (în funcție de numărul tuburilor) diferă de la un instr. la altul. Fiind un unicat, fiecare **o.** este proiectată de obicei de către un specialist (în cele mai multe cazuri un organist*), care face „dispoziția registrelor" (alege registrele **(II, 1)**) care vor intra în componența instr., le distribuie diferitelor manuale și pedalierului, iar constructorul de **o.** „realizează" dispoziția acestora. De fapt, cele mai multe **o.,** acelea care au două, sau mai multe manuale, nu sînt instr. simple, ci sînt compuse din două, trei sau mai multe „orgi" de sine stătătoare, fiecare avînd un manual propriu, independent, pe care se poate cînta atît separat cît și împreună. Cele 3 părți principale ale instr. sînt: *tuburile sonore,* grupate în rînduri de registre; *mecanica de suflat* („suflăria") împreună cu *magazia de vînt* și *mecanismul de acționare a ventilelor de admisie*: consolă, claviaturi* (manuale) tractură, pîrghii pentru registre **(II, 2)**. ■ *A. Tuburile sonore* pot fi grupate ținîndu-se seamă de anumite criterii: *a.* după felul de atac **(2)**: *tuburi labiale* și *tuburi linguale; b.* după felul materialului din care sînt confecționate: tuburi din metal și tuburi din lemn, carton, porțelan, etc.; *c.* după lungime: tuburi de 32', 16', 8', 4', 2', 1' — v. picior **(2)** etc., precum și după alte criterii. *Tuburile labiale* au forma și principiile de construcție ale unui flaut drept* sau fluier pop. Partea inferioară a tubului este conică iar cea superioară cilindrică. În locul unde se întîlnesc, se află *deschiderea interlabială* cu 2 muchii: labia superioară și cea inferioară. Vîntul, care intră prin ajutajul de admisie, aflat la piciorul tubului, este comprimat în partea conică, pătrunde apoi prin ajutajul linear (germ. *Kernspalte)* în corpul central al tubului, unde pune în mișcare aerul, astfel încît coloana de aer a tubului intră în vibrație. Dacă tubul este lung, coloana de aer oscilînd rar sunetul va fi grav, iar dacă este scurt, sunetul va fi proporțional mai acut. Deci, de lungimea părții superioare depinde înălțimea **(2)** sunetului. Cam 80% din totalul tuburilor unei **o.** sînt labiale (doar la **o.** de tip fr., cîteodată, întîlnim relativ ceva mai multe registre linguale). Dacă tubul este închis, el va emite octava* inferioară, în comparație cu un tub de aceeași lungime. *Tuburile linguale* produc sunetul cu ajutorul unei ancii* metalice (ca la armoniu*, acordeon*, muzicuță*). Admisia vîntului este aproape la fel ca la tubul labial, doar aci vîntul pune în vibrație și ancia (a cărei grosime are influență asupra timbrului*). Tubul lingual poate să aibă și o parte superioară



Organum

(*discantus**, *fauxbourbon** etc.) pornesc de la **o.,** această formă de bază a cîntului pe două voci. (M. M.)

orgă (gr. ὄργανον „unealtă", „instrument", „instrument muzical"; lat. *organum;* fr. *orgue*; germ. *Orgel*; engl. *organ*; it. *organo*), instrument de suflat complex, bazat pe un sistem de tuburi sonore. Sunetul **o.** se produce prin introducerea aerului sub presiune în tuburi odată cu acționarea manualului* (manualelor), a pedalierului **(1)** și a sistemului de acționare a registrelor

un pavilion*, în vederea amplificării sunetului. Forma pavilionului, cilindrică, conică, de mensura largă, sau îngustă, are o influență hotărîtoare asupra timbrului. Anciile sînt de două feluri: *batante* (ca la cl., sax.) și *libere* (ca la acordeon, armoniu). Tuburile sînt grupate în rînduri de *registre*. Fiecare registru reprezintă un rînd complet de tuburi; fiecărei clape a claviaturii îi corespunde un tub. Ele se deosebesc prin: înălțime (de 8', 4', 2'), timbru („principal", „flaut", „oboi", *vox humana*) și intensitate **(2)**. Există registre de 8' (cca 30 cm), unde *do* măsoară c. 2,38 m, de 8', de 4' care, apăsînd pe aceeași clapă, sună cu o octavă mai sus, de 2' (cu 2 octave mai sus), de 16' (cu o octavă mai jos), 32', 64'. Registrele sînt grupate și ele la rîndul lor în *registre de bază*, de fond (fr. *jeu de fond*, germ. *Grundstimmen)*, cele de 16', 8', 4' (la o. fr.) și cele 16', 8' (la o. germ.) aflate în manualul principal; cele de 8' și 4' se află în positiv*. *Registre de aliquote* **(3)** (fr. *jeux de mutation*, germ. *Aliquoten*) sînt registre care reprezintă armonicile* superioare. Registrul de $2^{2/3'}$ sună cu o duodecimă* mai sus decît este notat, reg. de 2' cu 2 octave mai sus, $1^{3/5}$; ca terță* deasupra octavei secunde, $1^{1/3'}$, cvinta* deasupra octavei secunde, $1^{1/7}$; ca septimă* mică deasupra octavei secunde, 1'cu trei octave mai sus etc. *Registre mixte*, mixturile **(2)** (fr. *jeux composés, fourniture*; germ. *Gemischte Stimmen, Mixturen*) de două voci **(2)** (de ex. o combinație între cvinta $2^{2/3'}$ și terța $1^{3/5'}$), de 3', de 5', de 7'. Registrele mixte folosesc tuburi labiale. Timbrul, culoarea registrelor se obține prin *mensura* (germ. *Mensur* — v. *diapazon* **(2)**), lărgimea tubului. Fiecare orgă dispune de *corul principalelor* (fr. *jeux de fonds*) (16', 8', 4', cu mensura medie și largă), *corul flautelor* (registre de 16', 8', 4', 2', 1', aliquote, cu mensura largă), *registre care imită alte instr.* („viola", „violino", „violoncello"), cu mensura îngustă (toate aceste registre folosesc tuburi linguale) și *corul registrelor cu ancii*, unele din ele de asemenea imitatoare a unor instr., sau a vocii umane („oboi", „trompetă", „trombon", „*vox humana*"). Registrele cu ancii se despart în două grupe, una folosind tuburi cu pavilionul normal („trompetă", „oboi") celelalte cu pavilionul scurt („vox humana", racket"*, „regal"*). Numărul tuburilor folosite diferă de la un instr. la altul. O o. medie de 25 registre are c. 1900 tuburi. Cea mai mare o. din țara noastră, cea din studioul de concerte al Radioteleviziunii din București, are, de ex., c. 8 000 de tuburi sonore, împărțite pe 4 manuale și pedalier. *B. Mecanica de suflat* produce vîntul cu ajutorul unui sistem de foale, acționate manual sau pedal. În decursul timpului au fost folosite mai multe tipuri de foale, care aveau o caracteristică comună: comprimarea aerului aspirat. Important este ca presiunea să rămînă constantă. În jurul anului 1900, a apărut ventilatorul electric care a luat locul foalelor chiar la o. de construcție veche, cu ajutorul lui obținîndu-se o presiune mai constantă. Presiunea se măsoară în mm (de ex. 75 mm „presiune de vînt" ridică o coloană de apă într-un tub-eprubetă la 75 mm). La o. vechi se folosea o presiune de vînt de la 50 — 75 mm. Mai tîrziu, în sec. 19, au fost preferate presiuni mai mari, ce atingeau 120 mm, din cauza utilizării anumitor registre cu 300 mm, așa-numitele registre de „presiune înaltă", la care, între timp, s-a renunțat (orga Bisericii luterane din Sibiu are asemenea registre). Printr-o conductă, vîntul este adus spre *magazia de vînt*, iar de acolo acționat fiind de organist cu ajutorul *mecanismului de tractură*, spre tuburile sonore, plasate pe magazia de vînt, prevăzut cu ventile de admisie, care, dacă clapa legată cu tubul respectiv este apăsată, permit intrarea vîntului în tub. Au fost folosite mai multe tipuri de magazii și diferite sisteme de ventile. Cele mai eficiente în vederea obținerii unei sonorități cît mai clare, a unor sunete mai curate, a posibilităților de combinare a registrelor și a unui atac cît mai precis, s-au dovedit a fi sistemele *Schleifladen* și *Springladen*, folosite în epoca barocului*. În sec. nostru, mai toate o. noi folosesc din nou aceste sisteme de construcție. *C. Mecanismul de acționare a ventilelor de admisie.* Legătura între claviatură și tuburi este realizată cu ajutorul tracturii. Există o *consolă* (masă de comandă), pe care sînt plasate *manualele* (de la 1—5), cu clapele respective, Do — sol^3, la^3 (56—57 de clape), și pedalierul, Do — fa^1 (30 de clape). Legătura între clapă și ventil se poate realiza cu ajutorul diferitelor sisteme. Cel *mecanic*, bazat pe un complex de pîrghii, care, acționînd precis, face însă ca în momentul folosirii tuturor registrelor clapele să „meargă" foarte greu, nepermițînd o agilitate prea mare în tempo **(2)**-urile rapide. În anul 1832 Barker inventează un sistem de pîrghii care acționează mecanismul de tractură spre ventil cu ajutorul vîntului, ușurîndu-se astfel mult atacul clapelor. Sistemul rămîne însă mecanic. În sec. 19 apare un nou sistem de tractură, cel *pneumatic*, unde legătura între clapa și ventil este realizată cu ajutorul unei conducte înguste de plumb și o magazie de vînt montat în consolă. Apăsîndu-se pe clapă, vîntul intră în conductă și deschide ventilul tubului sonor. Sistemul pneumatic este mai simplu, mai ieftin, dar atacul imprecis, iar sunetul întîrzie, în funcție de distanța între consolă și tub. Mai nou se folosește *sistemul electric* în care, cu ajutorul unor electromagneți, se deschide ventilul de admisie a tubului sonor. Cu toate neajunsurile sale, cea mai bună tractură s-a dovedit însă a fi totuși cea mecanică. În zilele noastre constructorii de o. revin din ce în ce mai mult la aceasta. Pe consolă mai sînt montate pîrghiile pentru registre. Am văzut că tuburile sînt grupate pe rînduri de registre. Ele pot primi „vînt" doar cînd pîrghia registrului este „trasă", altfel, cu toate că se apasă pe clapă și se deschide ventilul de admisie, tubul nu sună

pentru faptul că nu există vînt în magazia registrului respectiv. Și aceste pîrghii pot fi acționate mecanic, pneumatic sau electric. ■ **O.** este un instr. cunoscut deja în antic. În sec. 2 î.e.n. (170) un anume Ktesibios construiește o **o.** hidraulică *(hydraulis, organum hydraulicum)* avînd tuburi, un fel de claviatură și foale. Comprimarea aerului se realiza cu ajutorul apei. La Roma și la Bizanț, **o.** era utilizată mai ales în teatru. În Europa apuseană a ev. med., prima **o.** apare în anul 757, cînd împăratul bizantin Constantin Kopronymos face cadou o **o.** regelui Pippin. Acele instr. extrem de mici, dispuneau de 8—15 tuburi, 1—2 octave diatonice (do-do[1]). În jurul anului 980 se găsea la Winchester o orgă cu 400 de tuburi și două manuale. În sec. 12, tuburile sînt împărțite în registre; în sec. 14 se inventează, în Germania, pedalierul, iar, în sec. 15, tuburile linguale. În țara noastră (Transilvania), construcția de **o.** a început relativ devreme. Primul nume de organist și constructor, care apare într-un document (1429), este cel al lui *Johannes Teutonicus* din Feldioara (Marienburg). Desigur s-au construit și înaintea acestei date **o.** în diferite orașe. Cea mai veche **o.** păstrată în forma ei originară este probabil cea din Biserica luterană din Rupea (1726), iar cel mai valoros instr. se află la Biserica Neagră din Brașov, construită de către Carl August Buchholz, Berlin (1836—1839); are 76 de registre (63 sunătoare). V. *regal; orga di legno; positiv.*

Bibliogr.: Riemann, H., *Handbuch der Orgellehre,* [3]1912; acelaș, *Orgelbau in frühen Mittelalter"*; Kinckeldey, O., *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts,* Leipzig, 1910; Hans Kotz, *Das Buch von der Orgel;* Bickerich, V., *Muzica de orgă în țara noastră,* în: *Studii de muzicologie,* vol. 1, Buc., 1965 (As. P.)

orgă americană (echiv. engl. *cottage organ*), tip de armoniu*, care *aspiră* aerul, deci nu acționată prin vînt comprimat ca orga* sau armoniul obișnuit. Datorită acestui fapt, sonoritatea este mai catifelată. (As. P.)

orgă de cristal, instrument, inventat în anul 1956 în Franța de către frații Bachet și J. Lasy. Principiul acustic de producere a sunetelor este asemănător cu acela al frecării marginii unei cupe de cristal cu degetul înmuiat. Aici, sunetul este produs de bare rotitoare. Are o sonoritate complexă, asemănătoare cu cea a orgii*. (As. P.)

orgă electronică, instrument electrofon* de tipul orgii*. Este prevăzut cu o consolă de orgă, avînd unul sau mai multe manuale*, pedalier* și registre **(II)** cu aceleași denumiri ca la orgă. Sunetul este produs pe altă bază decît la orgă tradițională și diferă de la un producător la altul (de unde și denumirea respectivelor **o.** *(Ahlborn, Hammond, Lipp, Wurlitzer* etc.), pe principiul electromagnetic sau electrostatic, captînd și amplificînd vibrații produse de ancii* sau de discuri rotitoare, sau, mai nou, pe bază electronică cu ajutorul unor generatori de sunete (transistori, lămpi, condensatori). Diferențierea timbrului* se realizează, la **o.** propriuzisă, pe baza selectivă, prin programarea spectrului de bază. Registrele de armonice* superioare se obțin pe baza sistemului multiplex. Există difuzoare* pentru frecvențele* înalte, medii și grave. Reverberația* este reglabilă. Se poate obține un crescendo* de cea mai mare amploare. **O.** nu reprezintă o copie a unor orgi istorice. Fiind cu mult mai mică și mai ieftină decît orga clasică și putînd și transportată ușor și amplasată în orice sală, **o.** a cunoscut în ultimul timp o răspîndire relativ mare, mai ales în orch. de muzică ușoară* și de jazz*. Dar pentru că nu poate atinge perfecțiunea atacului **(1)**, nu are spectrul sonor și posibilitățile de mixaj (v. mixtură **(2)**) ale orgii cu tuburi, **o.** nu a putut înlocui clasicul instr. în redarea muzicii. (As. P.)

Orgelklavier (cuv. germ) v. **claviorganum.**

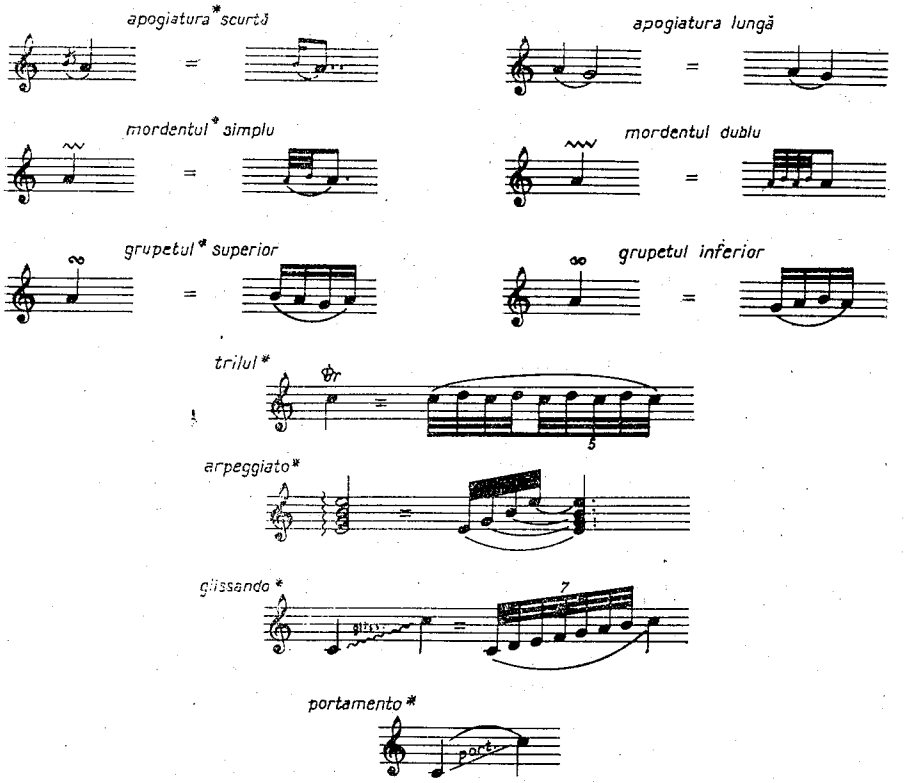
Orgelmesse (cuv. germ. „misă de orgă"), misă **(2)** scrisă pentru orgă* solo, conținînd aceleași părți ca și misa pentru cor sau pentru cor și orchestră: Kyrie*, Gloria*, Credo* (ce lipsește cîteodată), Sanctus-Benedictus*, Agnus Dei*. În anumite mise pentru orgă mai apare și *Offertorium**. **O.** reprezintă totodată un fel de practică organistică, în cadrul căreia instrumentistul, luînd ca bază un fragment dintr-un coral gregorian*, un *cantus firmus**, improvizează*, sau compune o contramelodie, un c. punct figurat. La început, *c.f.* a fost întotdeauna la vocea **(2)** inferioară, iar c. punctul la cea superioară. Această practică este consemnată deja înaintea sec. 14. Primul document de care dispunem este fragmentul de la Robertsbridge (1320). *Codex Faenza* (în jurul 1400) conține un Kyrie separat și două Kyrie împreună cu Gloria, toate bazate pe *c.f.* luate din Misa *Cunctipotens genitor* (nr. 4). În *Fundamentum organisandi* al lui Johannes Buchner (1520) se găsește o misă completă *(missa Pentecostalis).* În sec. 15, **O.** devenise forma principală pentru acest instr. În muzica fr. a sec. 17 dispare *c.f.* După Reformă, și în muzica protestantă, **O.** a continuat să fie folosită. (As. P.)

Orgelregal v. **regal.**

orgue de barbarie v. **mecanice, instrumente.**

orgue de choeur (cuv. fr. „orgă de cor") v. **grand orgue.**

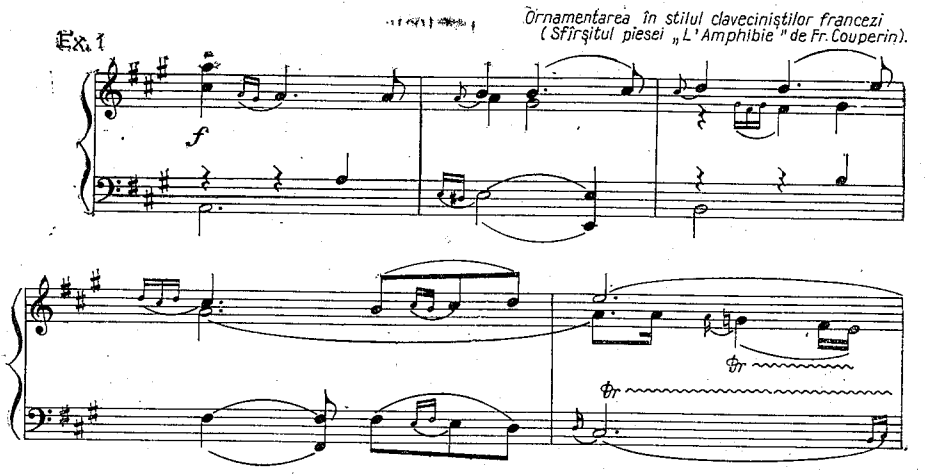
ornament(e) (note de ~), (it. *abbellimenti*; fr. *agréments*; germ. *Verzierungen*; engl. *graces*), note melodice* și formule **(I)** ce „înfrumusețează" linia melodică, cu înfloriturі de scurtă durată, fără a-i modifica sensul inițial

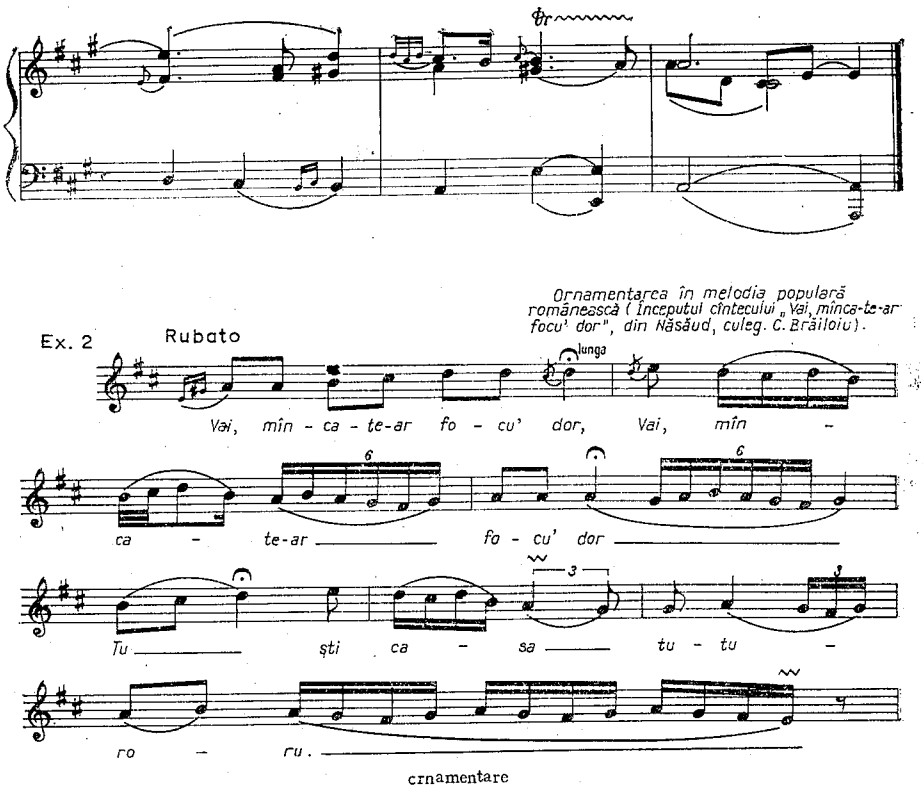


Ornamente

(principal). Între cele mai frecvente: (ex.) — *fioritura*: scurte pasaje melodice scrise cu note mici, plasate între două note reale dintr-o melodie. — cadența melodică sau cadența de bravură: pasaj ornamental mai lung, plasat de obicei în lucrări concertante în puncte culminante. V. *cadență* **(2)**. (I. R.)

ornamentare, procedeu de variație **(1)** a unei melodii vocale sau instrumentale prin adăugarea unor note* sau grupe de note acce-

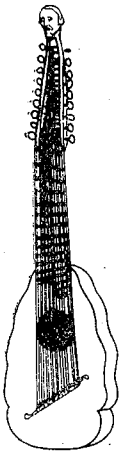




ornamentare

sorii de durată mică, numite ornamente*. Avînd la origine tendința spontană spre improvizație*, o. apare în arta interpretativă încă din cele mai vechi timpuri. Gustul pentru o. precum și formele ei au fost însă diferite de la o epocă la alta, oscilînd între limitele unei extreme abundențe și libertăți și între cele ale unei maxime sobrietăți și preciziuni. Modalitățile o. pot fi împărțite în categorii, reprezentînd totodată etape evolutive ale acestei maniere: 1) o. cu totul improvizată* a melodiei, fără vreo indicație specială, realizată în exclusivitate potrivit fanteziei, sensibilității și tehnicii interpretului; 2) o. în baza unor semne convenționale, puse deasupra unor note ale melodiei; 3) o. cu notarea exactă, cu caractere mici de durate (1) neproporționale, a tuturor sunetelor ornamentale. În cursul acestei evoluții au luat naștere o serie de figuri ornamentale destinate adăugării sau înlocuirii notelor din melodie. Denumirile lor, semnele prin care erau indicate, precum și modul de execuție, diferă după limbă, epocă și stil. O parte dintre ele s-au menținut pînă în zilele noastre ca figuri ornamentale obișnuite ale muzicii tradiționale (apogiatura*, trilul*, mordentul*, grupetul*, arpegiul* etc. v. și ornamente). Cunoașterea temeinică a o. în diferite epoci stilistice, este indispensabilă interpretării sau reeditării corecte a unei opere. ■ Indicații ale unor figuri ornamentale se întîlnesc încă din epoca monodiei* medievale religioase și laice, iar mai tîrziu se găsesc și în perioada de dezvoltare a polif. În timpul Renașterii* însă, o. devine o adevărată tehnică, sistematizată în lucrările didactice ale epocii, constînd din însușirea a numeroase figuri (1) ornamentale numite *diminutiones* sau *passaggi*. Avînd doar un rol decorativ și pe de altă parte nesocotind textul, ele sînt înlocuite, spre sfîrșitul Renașterii, odată cu apariția monodiei (2) acompaniate, prin alte ornamente numite *affetti*, cu funcție expresivă în slujba textului. ■ În sec. 17 și 18, arta o. ia o mare amploare, atît în muzica instr. cît și cea vocală. Virginaliștii engl. și apoi clavecioniștii fr. utilizează numeroase figuri ornamentale, notate prin diferite semne, al căror mod de execuție necesita adevărate tabele explicative. (La Fr. Couperin se întîlnesc 27 asemenea figuri). (Ex. 1). J. S. Bach întrebuințează cu mai multă moderație aceste figuri, pe care de cele mai multe ori le scrie complet, prin note muzicale. În muzica vocală, interpreții epocii, în căutarea unui cît mai desăvîrșit *bel canto**, recurg la o o. excesivă, improvizată sau indicată de compozitor.

Odată cu sfîrșitul sec. 18, interesul pentru **o.** scade, pentru ca în epocile următoare să nu mai apară decît cazuri izolate de exacerbare a acestei maniere (Chopin). ■ Pe lîngă funcția sa melodică, **o.** contribuie la dezvoltarea formei*, prin rolul său în producerea variațiunii* (v. și temă). Ea are și repercusiuni verticale, contrapunctice și armonice, prin producerea heterofoniei și a disonanțelor*. ■ Monodia **(1)** pop. românească este înzestrată cu o bogată **o.**, constînd din numeroase formule, unele cu rol decorativ, altele incluse în melodie. Ele stau la baza improvizației și a producerii variantelor **(1, 1)** acestor melodii. (Ex. 2). (L. C.)



Orpheoreon

orpheoreon /orfeoreon/, instrument cu coarde ciupite din sec. 17 de registru **(1)** grav. De mari dimensiuni, avea cordarul* montat oblic pe fața ce susținea 8 perechi de coarde metalice. Tastiera* era împărțită prin 16 bare metalice în semitonuri. (W. D.)

Orphika (cuv. germ. /orfika/), pian* portabil de mărime miniaturală, avînd însă claviatura* obișnuită (cu o extindere de aproximativ 3 octave*), utilizat pentru studiul zilnic în timpul unei călătorii (W. D.)

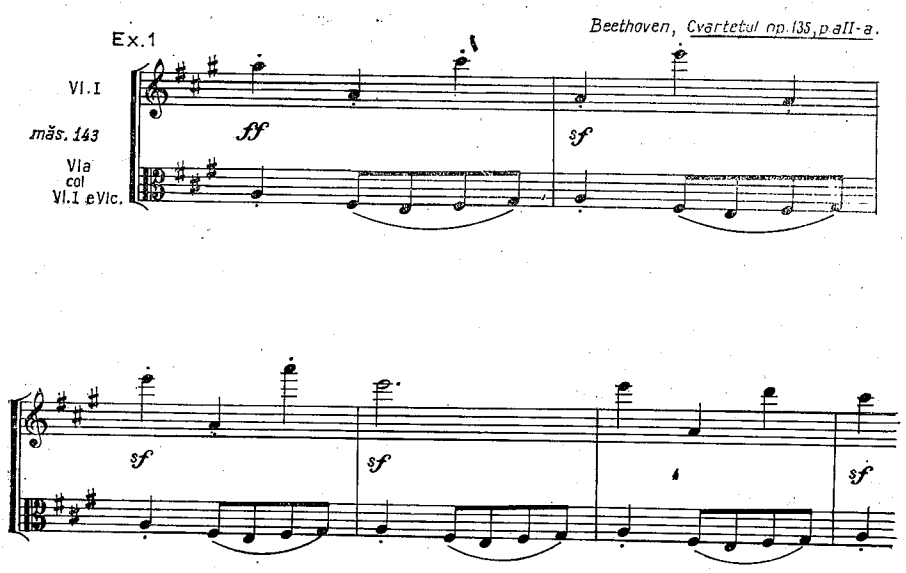
ortrină (< gr. ὄρθρος„ *ortros* „dimineața") v. **utrenie.**

oscilație v. **vibrație ; frecvență.**

osmoglasnic v. **catavasier (1 .**

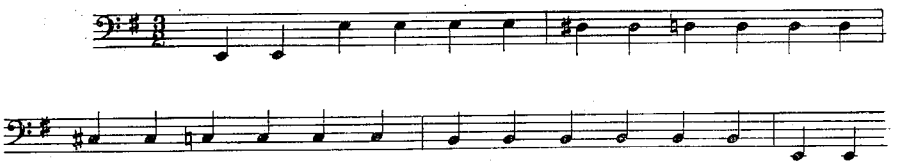
ossia (cuv. it. „sau, ori"), indicație ce desemnează, varianta **(1, 2)** unui fragment muzical, vocal sau instrumental, de obicei o versiune simplificată a unui pasaj de mare virtuozitate*. Această variantă se află notată deasupra sau dedesubtul portativului* principal ori în subsolul paginii.

ostinato (cuv. it., de la lat. *obstinatus* „încăpățînat, perseverent, persistent"), cuvînt intrat în terminologia muzicală pe la 1700 și folosit inițial ca sinonim cu *obligato** ; desemnează revenirea constantă a unei substanțe muzicale clar delimitate, fie de ordin ritmic, fie melodic sau arm., fie mixtă, și care constituie un principiu de articulare* și totodată de unificare a discursului muzical. În acest sens larg, **o.** este un reper care, ca fundal, asigură sensul edificiului muzical lăsînd fanteziei improvizatorice* o mare libertate de desfășurare ; prin aceasta se înrudește cu burdonul **(1)**, *punctul de orgă* (v. *pedală* **(2)**) sau *isonul**. Principiul **o.** înțeles ca o constantă variabilă există în orice muzică de tradiție orală, unde discursul muzical se organizează pe temeiul unei formule muzicale constante sau a unui prototip (v. *maqam*, mod, *râga*, *malagueña*), ceea ce caracterizează dealtfel și elementele formale sau structurale ale *jazz*-ului* *(boggie-woogie**, *riff**, *stomp**). ■ Ca procedeu, tehnică de compoziție, **o.** înseamnă „repetarea continuă a unei teme cu contrapunctul* mereu variat" (H. Riemann), apărînd la partida* cea mai importantă în construcția piesei respective (Ex. 1). ■ *Bas* **o.** (it. *basso* **o.** ; engl. *ground bas* ; fr. *basse contrainte*) este



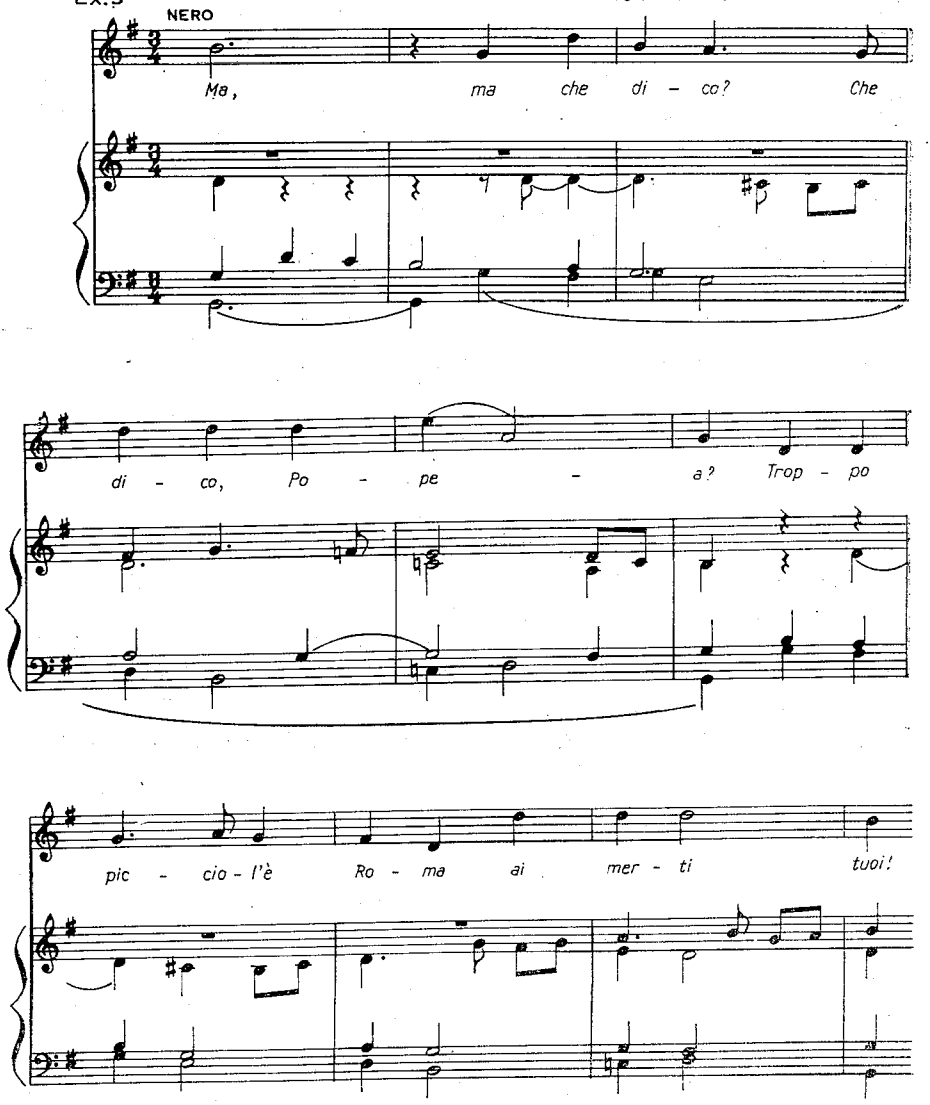
Ex. 2

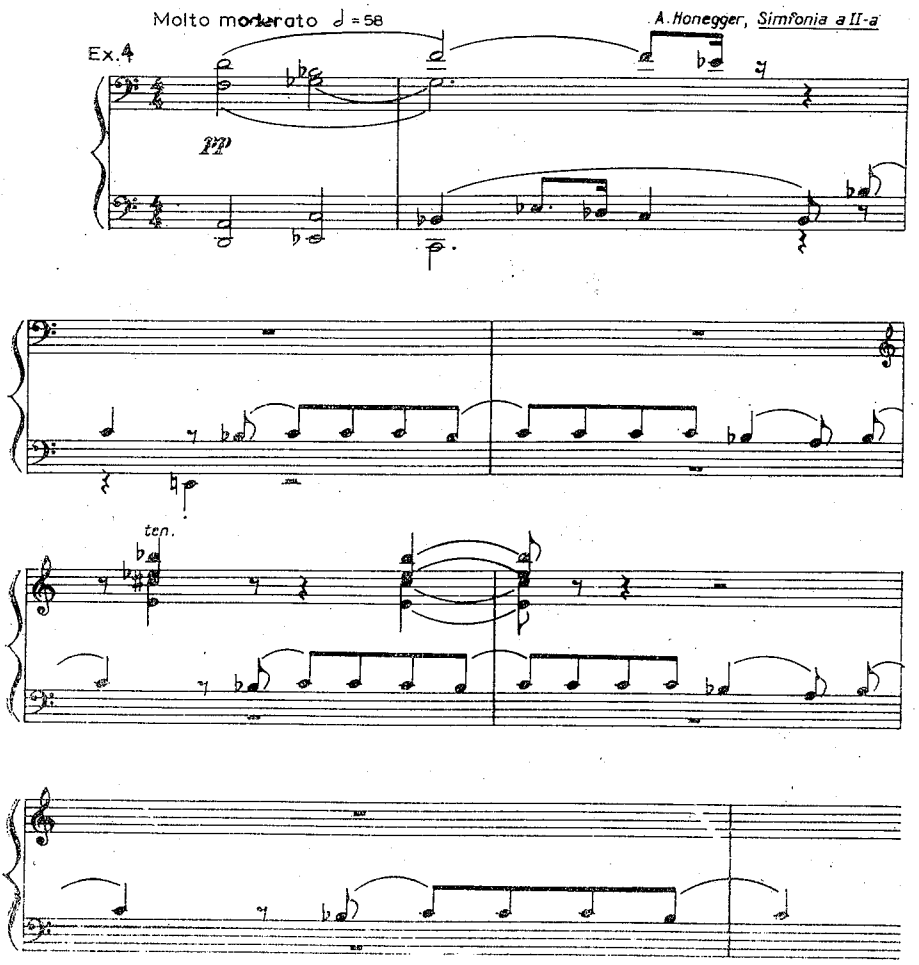
J. S. Bach, Missa în si minor, Crucifixus.



Ex. 3

Arie din opera încoronarea Popeii de Cl. Monteverdi





Ostinato

numai o formă a **o.**, dar cea mai importantă din decursul istorici* muzicii europ.; provine din *cantus firmus** sau *tenor* **(3)** constituind, temeiul întregii compoziții în muzica polif. (Ex. 2), dar și din unele forme de dans*. *Passacaglia** și *ciaconna** și unele arii* (ex. 3) sînt în general construite pe un bas **o.** Tehnica o- este reluată începînd cu Haydn, Mozart, Beetho ven și valorificată, ca mijloc de construcție formală, și în perioada contemporană (Ex. 4)

ottava v. **all'ottava.**

overtones (cuv. engl.) v. **armonice, sunete.**

P

p, abrev. pentru *piano**, *pedală* (**1**), *piatti* (v. *talgere*), *proposta* (v. *subiect*), *parte* (**2**).

pa 1. Denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete diatonice, care corespunde în nomenclatura silabică lui *re**. **2.** Numele celui de-al cincilea sunet în gama* indiană. (T. M.)

padovana (padoana ; paduana) v. **pavană.**

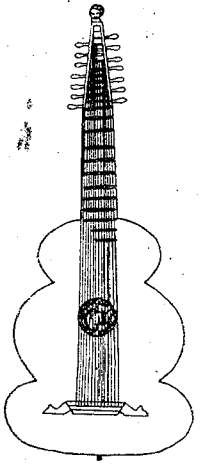
paenultima vox (loc. lat. „sunetul penultim"), în tratatele ev. med., sunetul de dinaintea sunetului final *(ultima vox, vox finalis* v. finală) în cadrul unei *clausula**. Poate fi la distanță de un ton* (= subton*) sau de un semiton* (= *subsemitonium modi**) față de **finală**. În polif. sec. 13 este prelungit adesea printr-un *organicus punctus* (ceea ce a devenit ulterior punct de orgă — v. pedală (**2**)). (G. F.)

paiduşca v. **rustemul.**

paleografie muzicală v. **Solesmes, şcoala de la~.**

palimbahius v. **antibahius.**

panahidă (panihidă) (BIZ.) (< gr. παννυχίς, *pannihis*, de la πᾶν *pan* „tot" şi νύξ *nix* „noapte" + ἄδω *ado* „cînt") **1.** Priveghere (slujbă) de toată noaptea. La început aceste privegheri se făceau mai ales în ajunul sărbătorilor mari sau, mai rar, în case la căpătîiul celor morți. Pentru că unele rugăciuni erau consacrate memoriei celor răposați, numele de **p.** s-a dat apoi în exclusivitate ceremoniei pentru aceştia. În acest sens, **p.** este sin. cu parastas (< gr. παρίστιμι „a veni în ajutor", παραστάσις „a aduce aminte de suflet"). **P.** sau parastasul este prescurtarea slujbei înmormîntării. V. şi *requiem*. **2.** Cartea care cuprinde slujbele funebre. (S. B. B.)



Pandora

pandero v. **tamburină.**

pandora, instrument cu coarde ciupite din sec. 16—17, de registru (**1**) grav, avînd, prin eclisele alcătuite din trei curburi paralele, o formă rar întîlnită. Între cordarul* aşezat drept şi jgheabul capului erau întinse 5—7 perechi de coarde. (W. D.)

panihidă v. **panahidă.**

pantomimă, mod de exprimare artistică a acțiunii, gîndurilor, sentimentelor prin mişcare corporală, mişcare a mîinilor (gestică) şi expresie a feței (mimică). **P.** are o origine arhaică, fiind poate una din primele forme de comunicare ale oamenilor şi făcînd parte integrantă din ceremoniile cultice şi din alte fenomene sincretice*. În antic., **p.** era însoțită de muzică şi se desfăşura de ex. în cadrul tragediei* gr. De-a lungul vremii, **p.** a căpătat diverse forme şi întrebuințări în spectacole şi ceremonii, fiind prezentă şi în Imperiul Bizantin (spectacolele cu măşti) şi în Renaştere* (antractele din *Commedia dell'arte)*, apoi în baletele* fr. şi în spectacolele engl. *(masque)*. Odată cu sec. 18, **p.** este cuprinsă în baletele clasice (al căror ctitor a fost J. G. Noverre) — perpetuate pînă azi — şi în baletele moderne (în care s-au produs transformări, prin stilizarea mişcării şi concentrarea simbolică a gestului precumpănind chiar asupra elementului coregrafic*). **P.** a stat şi la baza primelor filme, a filmelor mute, în care a făcut o adevărată epocă şi a determinat stilul inimitabil şi etern poetic al actorului Charles Chaplin, în renumitul personaj Charlot. Astfel **p.** se afirmă constant, în fiecare epocă, şi capătă variate forme de expresie şi de spectacol, fiind viabilă şi astăzi, fie în arta mimilor, fie în balete. (M. M.)

papadichie (< gr. παπᾶς „preot", ἀδος (ὁ) > παπαδικός, παπαδική, care aparține preoților, maistorilor") (BIZ.) **1.** Partea teoretică în care se prezintă latura tehnică, de meşteşug a muzicii psaltice (v. bizantină, muzică), deci : semnele muzicale, mărturiile*, ftoralele* etc. şi combinarea acestora. Termenul este cunoscut cu acest sens între sec. 14—19, iar din prima jumătate a sec. 19 şi cu sensul de *gramatică muzicală* (v. *propedie*). **2.** Colecție de cîntece în stil papadic (v. eh, stil). În sec. 19 se întîlneşte şi forma : *papadică* (A. Pann — *Bazul teoretic...*, p. XXIV).

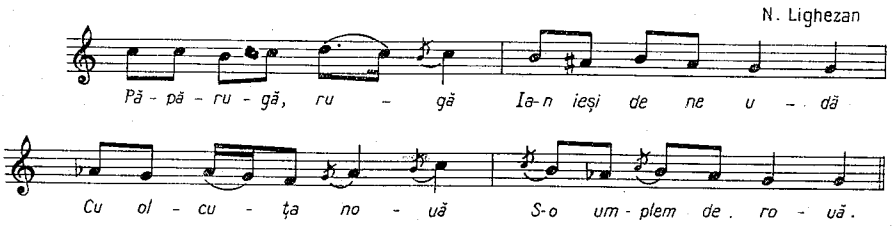
Bibliogr.: Fleischer, O., *Neumen-Studien III. Die spätgriechische Tonschrift*, Berlin, 1904, p. 6 ; Riemann, H., *Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der Rätsel der byzantinischen Neumenschrift*, în : *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, Jahrgang, IX, Heft I, Oktober-Dezember, 1907, p. 1 ; Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, ²1962, p. 284 şi urm. ; Macarie, Ieromonahul, *Theoriticon* sau *privire cuprinzătoare a meşteşugului muzicii bisericeşti după aşezămîntul Sistimii cea nouă*, Viena, 1823, repr. Buc. ⁴1976 (ed. îngrijită de Titus Moisescu) ; Pann, A., *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică*, Buc., 1845. Într-o sa Tipografie de Muzică bisericească ; Breazul, G., *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. II, ed. îngrijită de Gh. Firca, Buc., 1970, p. 43 şi urm.

papadic, stil ~ (BIZ.) v. **eh ; papadichie (2) ; stil.**

paparudă, ritual de secetă practicat de copii (unul din ei fiind îmbrăcat în verdeață și purtat prin sat), care cîntă o invocație pentru ploaie, continuată cu urări de belșug în animale și

DODOLOIUL

N. Lighezan



Paparudă

grîne. Melodiile, diferențiate regional, sînt de factură arhaică, reduse ca material sonor și formă arhitectonică. De obicei strofa muzicală este amplificată cu un refren* specific *(paparudeleo, paparudito* etc.), iar ritmul este vioi, regulat, ca de joc*. Unele melodii se apropie de melodica și ritmul colindelor*. În ultimul sec. jocul **p.** este practicat de țigani, la sate și la orașe. Sin. : păpălugă, păpăruță, mămăruță, dodolă, dodoloaie.

Bibliogr.: Burada, T. T., *Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale pop. român,* în : Almanah Muzical, III, 1877 ; Breazul, G., *Patrium carmen,* Craiova, 1941 ; Cantemir, D., *Descriptio Moldaviae,* Viena, 1715 ; Ursu, N., *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului,* Buc., 1958 ; Comișel, Emilia, *Folclor muzical,* Buc., 1967. (E. C.)

parafonie (< gr. παρά φονή *para phonê,* „sunet alăturat") **1.** În teoria muzicii grecești*, asocierea unui sunet cu cvinta*, cvarta* și undecima* acestuia, în contrast cu antifonia* (cîntarea în octave*) și sinfonia (cîntare la unison*). **2.** Mișcarea **(1)** paralelă **(2)** a vocilor **(2)** în organum*. (G. F.)

parafrază (< gr. *paraphrasis* „descriere" ; fr. *paraphrase),* lucrare muzicală bazată pe teme cunoscute (de obicei aparținînd altui compozitor decît autorul **p.**), cu pasaje de pură virtuozitate (de. ex. **p.** *de concert).* În creația lui Liszt și a contemporanilor săi, **p.** erau improvizații* de concert pe teme* din opere* la modă (Rossini, Weber, Wagner, Verdi,, Gounod, Meyerbeer, Auber etc.). V. *fantezie* **(2).** (I. R.)

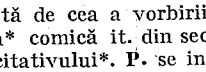
paralelă 1. *Tonalitate* **(2) p.,** v. relativă. **2.** *Mișcare* **(1) p.,** una dintre posibilitățile fundamentale de conducere a vocilor **(2),** evoluția a două sau mai multe voci în același sens, intervalul* dintre ele rămînînd constant. Paralelismul vocilor este intim legat de nașterea polifoniei*, care a fost imaginată tocmai ca o urmărire în cvinte* și cvarte* a cîntului dat *(cantus firmus*).* Odată cu depășirea fazei în care *organum*-ul* (v. și parafonie **(2)**) a mizat tocmai pe paralelismul acestor intervale considerate consonanțe* perfecte, țesătura polif. s-a diversificat prin adoptarea și a mișcărilor **(1)** contrare și oblice*. Paralelismele au fost, de aceea, restrînse sau acceptate numai în cazuri speciale (v. mixtura **(2)**) și, începînd cu maniera polif. a sec. 15, cvintele și octavele* paralele interzise, regulă rămasă valabilă și pentru stilul clasic al armoniei **(III, 2)** (G. F.)

parametru (< gr. παραμετρέω *parametreo-* „a măsura, a compara"), mărime proprie fie căruia dintre elementele de bază ale muzicii (înălțime*, intensitate*, durată*, timbru*, atac*), care servește la caracterizarea unor proprietăți ale acestui element. Prin substituirea termenilor, **p.** a devenit sin. cu element muzical. Dacă elementul se constituia, ontologic, ca parte a unui întreg — sunetul* muzical —, **p.** reprezintă din contră o unitate autonomă, integrabilă într-un tot structural sau manevrabilă fără discriminare sau ierarhizare (de ex. prin serializare — v. serie ; serialism). În plus, distincția ce se făcea între mărimea fiz. a înălțimii **(1)** și proprietatea muzicală a înălțimii **(2)** — și tot astfel în cazul intensității **(1)** și al intensității **(2)** etc. — dispare în noțiunea de **p.,** proprietățile sunetului fiind exprimate astfel direct și cumulativ prin mărimile corespunzătoare : înălțimea prin *Hz,* intensitatea prin *db,* duratele prin *sec,* ceea ce convine în primul rînd muzicii electronice*, dar și oricărei alte muzici în care respectivii **p.** nu depind de un sistem **(II)** imanent, predeterminat*, de tip tradițional (mod*, tonalitate **(1),** formulă **(I)** sau mod **(III)** ritmic etc.), ci numai de un sistem — serial, numeric, geometric, suprasemantic etc. — determinat, imaginat de compozitor. Termenul cunoaște însă și o răspîndire în afara acestei zone de gîndire muzicală, datorită caracterului său sintetic, de pildă în cadrul operațiilor analitice aplicate laturii structurale a muzicii. (G. F.)

parastas v. **panahidă (1).**

pardessus de viole v. **viole (1).**

paresimier (deformare a cuv. lat. *quadragessima* „40 sau patruzecime"), volum de cîntări bisericești din perioada postului mare. (N. M.)

parlando (și **quasi p.** sau **parlante**) (cuv. și loc. it „vorbind", „aproape vorbind", „vorbitor") **1.** Indicație tehnică (și de expresie) în muzica vocală, care cere emiterea sunetelor într-o manieră apropiată de cea a vorbirii (v. *Sprechgesang*). În opera* comică it. din sec. 18 și 19 **p.** joacă rolul recitativului*. **P.** se indică uneori prin cruciulițe ce înlocuiesc pe portativ* notele obișnuite (Ex.: ). **2.** Indicație de expresie în muzica instr., sin. cu *cantando** sau *cantabile**. Cînd se referă la pasaje scurte, **p.** se indică prin semnele – – așezate deasupra sau dedesubtul notelor. **3. P.** *giusto* și **p.** *rubato* (v. *sistem* **(II, 6)**).

parodie, piesă cu caracter de glumă muzicală, în care se parafrazează (v. parafrază) una sau mai multe teme*, dîndu-li-se un sens humoristic. (I. R.)

pars quinta (cuv. lat. „partea a cincea") v. **quintus.**

parte (it. *parte;* fr. *mouvement;* germ. *Teil, Satz*) **1.** Secțiune a unei lucrări ciclice* (ex.: dansul* într-o suită; mișcarea **(3)** în sonată, simfonie*, concert **(2)**; subdiviziunea cea mai mare într-un oratoriu* corespunzătoare actului* în operă*). **2.** partidă **(2)**; știmă*.

partidă 1. Compartiment dintr-un ansamblu **(I, 2)** muzical, format fie dintr-un singur interpret (în ansamblul cameral; ex.: un membru dintr-un cvartet **(1)**), fie din mai mulți interpreți (ex. **p.** vl. I dintr-o orch.). **2.** Parte **(2)**; voce **(3)**; știmă. (I. R.)

partimen v. **jeu-parti.**

partimento, în sec. 17 și 18, practică a improvizării* de melodii și chiar de piese complete pe baza unui bas notat (o lărgire a procedeului basului cifrat*). De asemenea, a fost intens cultivată în epoca barocului* tîrziu ca procedeu de instruire muzicală, **p.** reprezentînd un exercițiu de armonie **(III, 2)** și de contrapunct*. Gaetano Greco, Francesco Durante, Giacomo Tritto au cultivat **p.** (O. B.)

partită (< it. *partita*, de la *partire* „a împărți"), termen întrebuințat cu diferite sensuri în special de italieni și germani, de la sfîrșitul sec. 16 pînă în sec. 18: 1. Echiv. cu partidă **(2).** 2. De la sfîrșitul sec. 16 pînă la începutul sec. 18, una dintre denumirile pentru părțile izolate ale unei serii de variațiuni **(2).** ■ Cele mai timpurii întrebuințări ale termenului se întîlnesc fie în descrierea dansurilor* *(partite et passagi di Gagliarda*, la Pr. Lutij, 1589), fie în muzica instr. *(Partite strumentali* de Gesualdo, către 1590). 3. Începînd din sec. 17, termenul este întrebuințat ca titlu pentru piese instr. (Froberger, 1695: *Diverse ... Partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Alemande, Corrante, Sarabande e Gigue)* sau pentru o înlănțuire de dansuri instr. în sensul suitei* (piesele pentru vl. solo de J. S. Bach constînd din trei *sonate** *da chiesa* și trei **p.** 4. Sin. cu piesă, în general *(6 Parthien* pt. clavecin de Muffat).

Bibliogr.: Junk, V., *Handbuch des Tanzes,* Stuttgart 1930; Torrefranca, F., *Documenti definitivi sulla* p., în *Kongress-Berricht,* Bamberg, 1963.

partitură (< lat. *partire* „a împărți, a separa"; germ. *Partitur;* fr. *partition;* engl. *score;* it. *spartito*), reprezentare grafică a unei opere muzicale plurivocale (v. multivocalitate), realizată prin intermediul notației **(I)** muzicale. **P.** are un caracter analitic, întrucît operează două tipuri de segmentări ale lucrării pe care o substituie: a) pe orizontală (axa succesiunii) în secțiuni, măsuri*, timpi **(I, 2)**, fracțiuni de timpi pe de o parte, iar pe de altă parte, în obiecte sonore componente; și b) pe verticală (axa simultaneității), în planuri de evenimente (melodice, armonice etc.) și în planuri timbrale. **P.** are în același timp și un caracter sintetic, întrucît corelează timpul de desfășurare cu celelalte dimensiuni ale compoziției **(1)** muzicale, exprimînd, în suprafață plană, o realitate tri- (sau pluri-) dimensională: spațiul sonor. Dispoziția pe verticală a vocilor **(2; 3)** (instr. sau glasuri) în **p.** respectă următoarele principii: 1) gruparea pe familii timbrale și 2) ordonarea, în cadrul acestor familii, după înălțimea **(2)** relativă (ambitus **(1)**), dinspre grav (jos) înspre acut (sus). În raport cu fenomenul sonor pe care îl substituie, **p.** poate fi prescriptivă, atunci cînd trasează coordonatele în limitele cărora lucrarea urmează să fie actualizată prin interpretare*, sau b) descriptivă, atunci cînd transcrie (sau transpune în cod grafic) o alcătuire sonoră muzicală anterior existentă. Transcrierea și interpretarea sînt relații funcționale reciproce între realitatea sonoră și cea grafică. Primele **p.** tipărite care ne-au parvenit datează din sec. 16: motetele* lui Verdelot, editate de Lampidius în 1537 și motetele lui C. da Rore, apărute în 1577; ele propuneau — ca soluție grafică de ultimă oră — înscrierea în aceeași pagină, în superpoziție, a liniilor melodice executate simultan. (Pînă atunci, lucrările muzicale multivocale se notau în știme* existente separat.) În decursul timpului, **p.** a evoluat în dependență biunivocă de evoluția limbajului muzical. Ea a atins complexitatea maximă prin **p.** simf., care a început să se contureze în a doua jumătate a sec. 18 (Haydn, Mozart) cîștigînd în complexitate pînă în sec. 20. Forma completă a unei **p.** simf. este următoarea (din grav înspre acut): orga, c. bassi, v. celli, violele, corul (b., t., a., s.), vocile **(1)** soliste*, vl. secunde și prime, harpa, pianul, percuția, tuba, trb., trp., cornii, c. fag., fag., cl., cornul engl., ob., fl. piccolo și fl. Pe un portativ* se consemnează unul sau două instr. (din aceeași familie) sau o partidă **(1)** (ex. vl.); familiile de instr. sînt unite printr-o acoladă*. Cheile* utilizate într-o **p.** simf. sînt, în ordinea importanței, următoarele: *sol, fa, do alto* și *tenor.* Instr. trans-

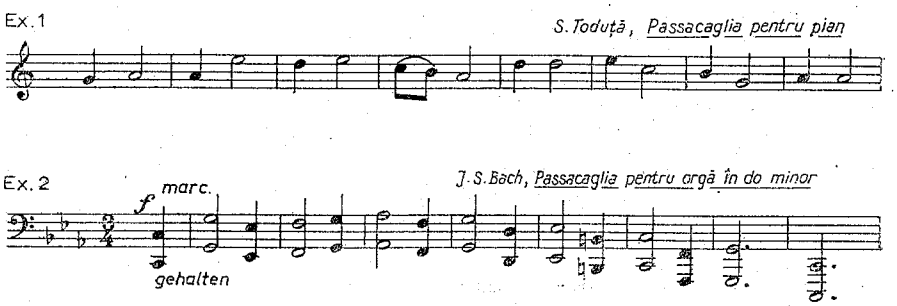
pozitorii (v. transpoziție) sînt: cornul, cornul engl., cl. și trp., iar cele semitranspozitorii: c.b., c. fag., fl. picc. și unele instr. de percuție acordabile: xil., celesta, vibrafonul etc. În ultima vreme, se preconizează notarea tuturor instr. la înălțimea reală, pentru facilitarea lecturii p. În jurul deceniului al cincilea al veacului 20, dezvoltarea rapidă și pluridirecțională a limbajului muzical a impus reconsiderarea sistemului de notare și a p. tradiționale. Aceasta din urmă s-a modificat, fie a) parțial, prin adoptarea — la fondul și în spiritul vechii notații — a unor simboluri grafice corespunzătoare noilor realități sonore, fie b) radical, prin utilizarea unor alte sisteme de notare, diferite de cel unic tradițional, sisteme adecvate orientărilor componistice contemporane: muzica concretă*, electronică*, aleatorică*, stochastică* etc. P. moderne au ajuns să se deosebească substanțial atît între ele cît și față de cele tradiționale. Astfel, p. de muzică concretă are aspectul unei tabulaturi*; p. de muzică electronică este un grafic alcătuit pe hîrtie milimetrică, a cărui descifrare solicită un volum imens de muncă; iar p. unui anumit tip de muzică aleatorică este elaborată sub forma unei pictograme care speculează puterea de sugestie vizuală a indicațiilor grafice. Întrucît noile modalități de notare nu sînt încă cristalizate și unanim acceptate, majoritatea p. ultimelor decenii sînt însoțite de anexe conținînd repertoriul simbolurilor speciale utilizate și al semnificațiilor acestora.

Bibliogr.: Stockhausen, K. H., *Musique et graphisme*, în: Rev. *Musique en jeu*, nr. 13; Dorflès, G., *Objectualité et artifice dans la notation musicale moderne*, *idem*, nr. 13; Nattiez, J. J., *Sémiologie et sémiographie musicales*, *ibid.*; Bentoiu, P., *Imagine și sens*, Buc., 1971; același, *Gîndirea muzicală*, Buc., 1975. (S.R.)

partiturophon v. **electrofone, instrumente. parture** v. **jeu-parti.**

pasiune, gen **(I, 2)** muzical înrudit cu oratoriul* atît prin geneză (misterul medieval — v. dramă liturgică) și structură — două sau mai multe părți, fiecare divizată în numere* muzicale cuprinzînd arii **(1)**, recitative* și coruri **(2)** — cît și prin ansamblul căruia îi este destinat — soliști*, cor **(1)** și orchestră*. Diferența constă doar în privința textului, care la p. este întotdeauna evanghelic (patimile). Noțiunea de p. se întîlnește încă din sec. 4 cînd în serviciul religios, în cadrul recitării textelor evanghelice, intervine melodia gregoriană*. În sec. 12, textul liturgic este narat de trei soliști, păstrîndu-se caracterul omofon*. Spre sfîrșitul sec. 15 și în sec. 16, se amplifică rolul corului, p. devenind o lucrare corală *a capella**. În această perioadă sînt reprezentative creațiile compozitorilor Jakob Obrecht, Orlando di Lasso, Joachim von Burgk și Heinrich Schüth. În sec. 17, genul se dezvoltă preponderent în mediul protestant, unde capătă și o anumită independență față de bis., își amplifică suportul muzical prin introducerea ariei* și prin adăugarea unui grup instr. (2 vl. și 4 *viole* da gamba*). Recitativul va fi acomp. de un bas continuu*, iar ariile și corurile de către orch. Treptat, către sfîrșitul sec. 18, p. devine o cantată* mai amplă (cînd s-a încercat inclusiv o parafrază metrică și ritmică a textului biblic, experiment neacceptat însă de către bis.). În acest sec. creații de referință au scris Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson; p. culminează cu lucrările lui J. S. Bach *(Johannes Passion*, 1723 și *Matthäus Passion*, 1729), în care se îmbină, la o înaltă tensiune dramatică, oratoriul cu p. (textul biblic și coralul*, aria lirică și corurile dramatice). În sec. 19, se remarcă creația lui Ludwig van Beethoven *Cristos pe Muntele Măslinilor (Christus am Ölberg)* iar în sec. 20. *Johannes-Passion* și *Mathäus-Passion* de Hermann Schröder și *Lukas-Passion* de Krzystof Penderecki. (I. S.)

passacaglie (< cuv. it *passacaglia)*, dans* spaniol, la origine în ritm binar*, care se bazează pe o figură ritmică ostinată*. Exegeții consideră că numele este o denaturare a cuv. sp. *pasacalle* „cîntec de stradă", preluat în it. sub forma *passagallo*. Introdus în suitele * instr., devine o compoziție de factură polifonică*, cu aspect variațional*, în ritm ternar*, tema*, de 4 sau 8 măsuri, fiind expusă în bas **(III)**. Spre deosebire de *ciaconă**, un alt dans introdus în suita



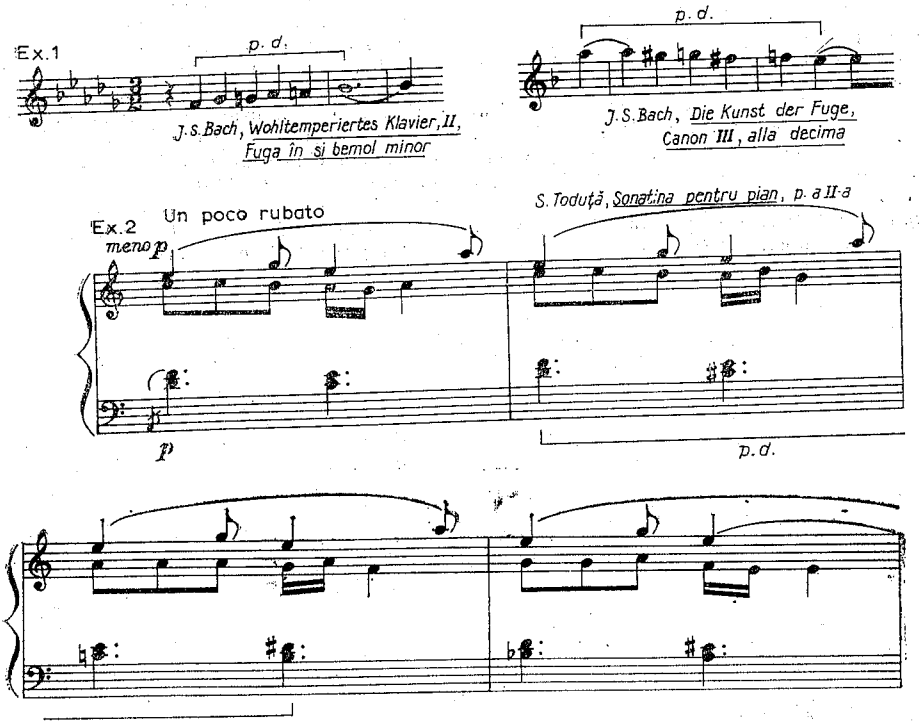
Passacalie

instr., tema nu suferă modificări în timpul travaliului variațional și nu este transferată în alte registre (**I**). Datorită acestei caracteristici, forma **p.** a fost preluată și de către unii compozitori contemporani care au construit lucrări de referință ale genului ca de ex. *Passacaglia pentru orchestră*, Op. 1 de Anton Webern. Compozitorii români au realizat creații de mare ținută (*Passacaglia și Toccata pentru orchestră* de Tudor Ciortea, *Passacaglia pentru pian* de Sigismund Toduță etc.) în care tema, de factură pop. (în compoziția lui S. Toduță, un cîntec de stea — ex. 1), conferă bogăție substanței sonore, valorificată cu măiestrie în variațiuni. Dar punctul culminant al perfecțiunii formei îl constituie *Marea Passacaglie în do minor* pentru orgă de J. S. Bach. (ex. 2). (I. S.)

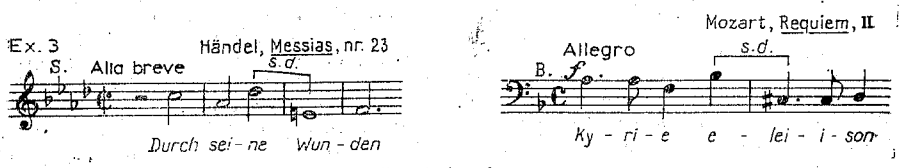
passamezzo (cuv. it. „jumătate de pas"), dans* italian din sec. 16—18, în tempo (**2**) rapid (eventual *alla breve**). Ca și pavana* corelată cu gagliada*, dans secvent lui saltarello*; mai rapidă decît pavana, constă din mai multe părți de tip variațional*. A pătruns în suită*. (Cl. L. F.)

passepied (cuv. fr. /paspie/ < vb. *passer* „a trece" și *pied* „picior"; engl. *paspy*), dans* în cerc, cu probabilă origine bretonă, în măsuri* de 3/4, 3/8 sau 6/8, în tempo (**2**) rapid. Formă* binară* sau din mai multe părți ce se repetă (ultimele fiind în minor*); este prevăzut uneori cu o anacruză*. A pătruns în muzica de balet* (Lully), în timpul lui Ludovic al XIV-lea. În suită* apare înainte de gigă* (stilizată se întîlnește la J. S. Bach în Suita engl. nr. 5). Debussy a scris o piesă în maniera **p.** (Cl. L. F.)

passus duriusculus (cuv. lat. „un mers mai aspru"), figură (**2**) retorică, proprie barocului* și descrisă de tratatele timpului (Ch. Bernhard, J. Burmeister), ca un mers „nenatural", într-o singură voce (**2**) sau în două voci (caz în care dă naștere unei false relații*). Tipul cel mai frecvent de **p.** este pasul cromatic*, coborîtor sau



Passus duriusculus



Saltus duriusculus

suitor, în cuprinsul unei cvarte* (ex. 1). „Tipar idiomatic" (S. Toduță), **p.** are implicații mai ample decît numai cele conferite de concepția unei *musica poetica*, nu atît prin frecvența lui în arta lui J. S. Bach, cît mai ales prin „accepțiunea sa armonică — polifonică — modală" (S. Toduță), constituind un punct de convergență între tonal* și modal*, niciodată abandonat. De aceea cunoaște o reală valorificare în muzica modală a sec. 20, cu deosebire prin transformarea formulei într-un mers tipic de bas **(III, 1)** (ex. 2) ■ O variantă de **p.** este *saltus duriusculus*, un salt melodic „mare" de sextă, septimă* sau interval mărit* ori micșorat* (ex. 3).

Bibliogr.: Gurlitt, W., *Zu J. S. Bachs Ostinato-Technik* în: *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung*, Leipzig, 1950; Eggebrecht, H. H., *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, AfMw, XVI, 1959; Toduță, S., *Formele muzicale ale barocului*, Buc., vol. I, 1969; Firca, Gh., *Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță* în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 14, Cluj-Napoca, 1979 (vol. omagial). (G. F.)

pastorală (< it. *pastorale* „păstoresc, cîmpenesc"), spectacol muzical apărut în sec. 16 în Italia, al cărui subiect se baza pe o idilă păstorească, descriind încîntarea în fața naturii, liniștea, puritatea sufletească a oamenilor simpli, trăind în această atmosferă de pace rustică. Termenul it. indică tocmai această atmosferă în care se petrece acțiunea spectacolului. **P.** a furnizat adesea subiecte operei* și baletului* (*Daphne* de J. Peri și G. Caccini, *Il ré pastore* de Cr. W. Gluck, *Bastien și Bastienne* de W. A. Mozart etc.). Ca atmosferă, **P.** a pătruns și în lucrări muzicale vocale (madrigale*, lieduri*) sau instr. și simf. *(La Pastorella* de A. Vivaldi, *Sonata pastorală* de D. Scarlatti, *Messa pastorală* de A. Diabeli, *Simfonia nr.* 6 „*Pastorala*" de L. van Beethoven, *Pastorala de vară* de Honegger etc.). În muzica românească, atmosfera pastoral-epică se asociază caracterului pop.: M. Jora *(Privelişti moldoveneşti)*, M. Negrea *(Poveşti din grui)*, Gh. Dumitrescu *(Suita cîmpenească)*, Al. Pașcanu *(Pastorala pentru pian)* etc. V. *pastourelle*. (M. M.)

pastourelle (cuv. fr. /pasturel/ „pastorală") **1.** Gen lirico-epic medieval, apropiat de cîntec, dezvoltat și practicat pînă în sec. 13, de trubadurii* provensali *(pastorale, pastorita)* și de truverii* din N Franței. Textul literar înfățișează, într-un limbaj cu aluzii licențioase, o scenă de dragoste între un cavaler (care se confundă cu interpretul-autor) și o păstoriță seducătoare. **2.** Termenul pare să fi fost folosit și anterior, desemnînd un anumit tip de scenete bucolice. V. *pastorală*. (S. R.)

patetico (cuv. it. „patetic"), indicație de expresie prin care se cere în interpretare imprimarea unui caracter pătimaș, înfocat, patetic. Indicația a servit unor compozitori la desemnarea caracterului unei întregi lucrări. Ex.: Beethoven, *Sonata patetica, pentru pian, op. 13*; Ceaikovski, *Simfonia a VI-a „Patetica"*.

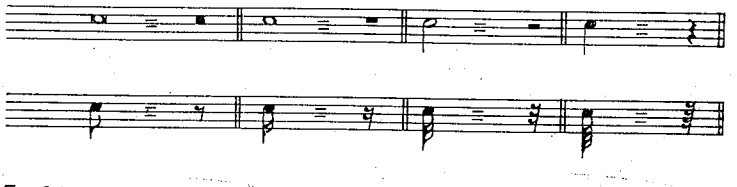
Pauke v. **timpan.**

pausa (cuv. lat.) v. **psalmodie.**

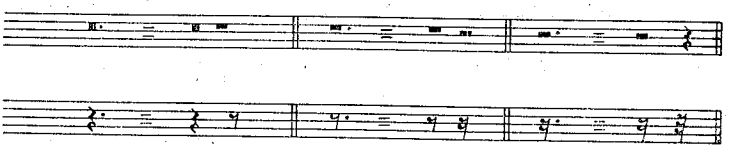
pause (cuv. engl.) v. **coroană.**

pauză, semn convențional, corespunzătoare valorilor* de note, care indică întreruperea cîntării pe o durată determinată. **P.** sînt marcate cu semne corespunzătoare notelor (ex. 1). Punctul* așezat în dreapta **p.** are același efect ca și în cazul notei: prelungește durata **p.** cu jumătate din valoare (ex. 2). Al doilea punct din dreapta **p.** prelungește durata acesteia cu încă un sfert din valoare (sau cu jumătate din valoarea primului punct). **P.** notei întregi este și semnul convențional cu care se notează **p.** unei măsuri* (de orice fel ar fi ea). V. *Generalpause*. (I. R.)

Ex. 1



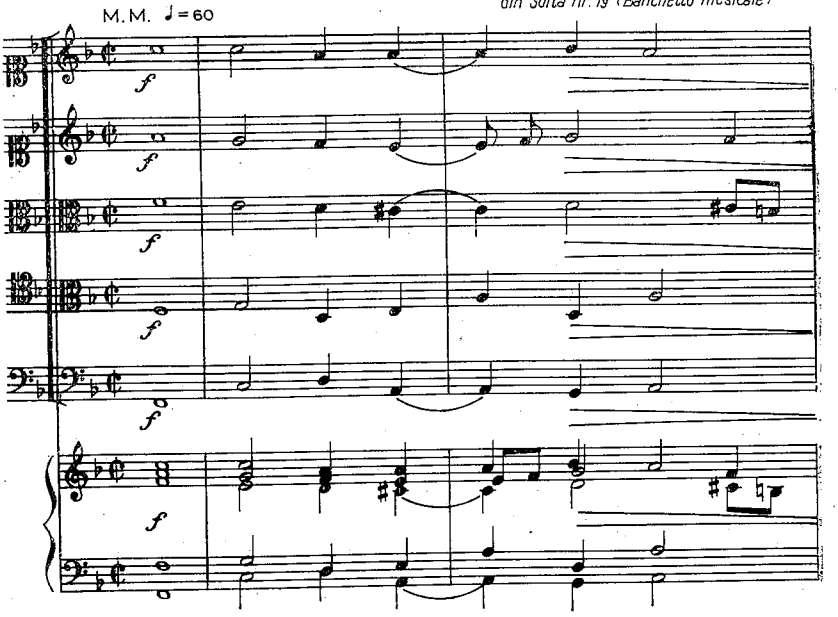
Ex. 2

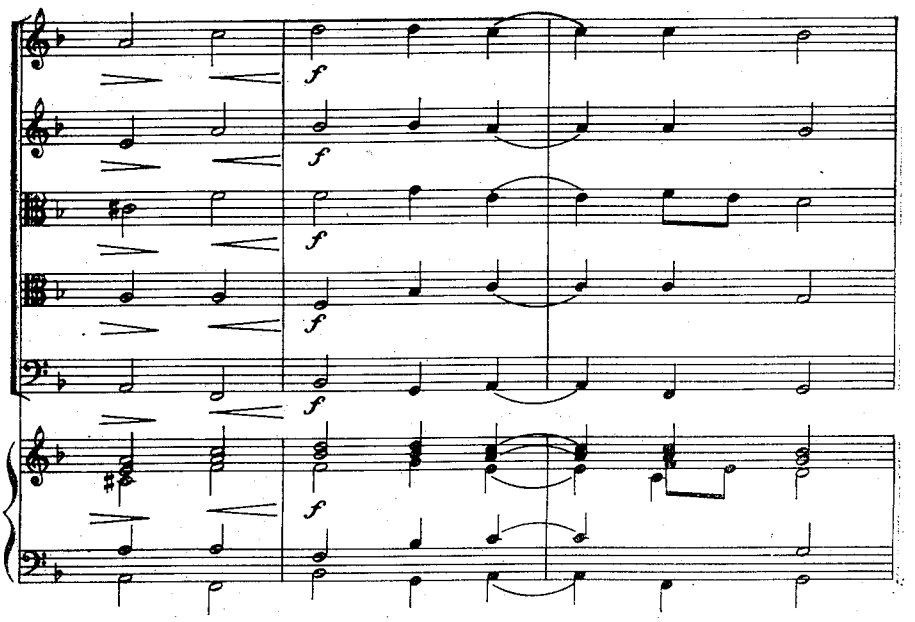


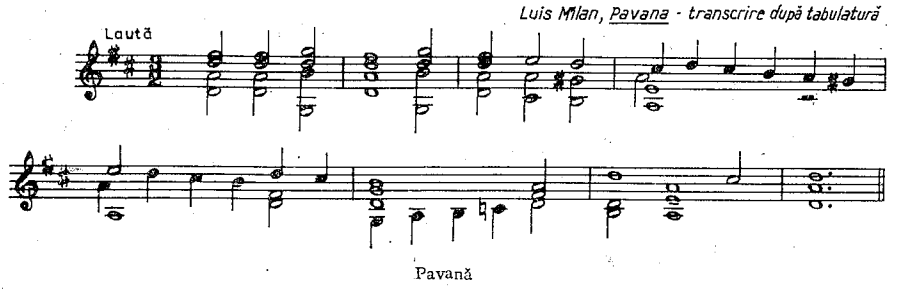
Pauză

pavană 1. Dans* de curte din sec. 16. **2.** Piesă introductivă în suita* instr. a sec. 17, provenită din **p.(1).** Originea și etosul* **p.** sînt controversate. Conform muzicologiei germ., este de obîrșie sp. *(pavo,* „păun"), obîrșie pentru care pledează caracterul său majestuos, grav. **P.** era urmată de obicei de un dans contrastant, rapid, în măsură ternară* *(gagliarda*, saltarello**

J. H. Schein, Padouana à 5
din Suita nr. 19 (Banchetto musicale)





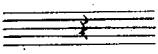


etc.). Numele — transformat în *padovana* — a fost folosit de unii maeștri it. ai lautei* pentru a desemna un dans diferit, vioi, bazat pe o anume formulă ritmică ♩ ♪ ♩ ♪. La începutul sec. 17, **p.** pătrunde în suita instr. germ. sub forma unei introduceri *(intrada*)* solemne, grandioase, cu fraze* largi și bogat ornamentate*. În jurul anului 1650, locul ei este luat de *sinfonia** sau *sonata** (ca părți introductive ale ciclului **(I, 2)** suită). Conform muzicologiei fr. **p.** este un dans de curte originar din Italia de N, rapid, în măsură ternară (12/8). Primele **p.** consemnate în partituri* (scrise sau tipărite) se semnalează la Veneția (1508, 1510, 1517), purtînd indicațiile: *padoane, paduana, padovana.* Transformarea **p.** într-un dans lent, solemn, s-ar datora preluării sale greșite, confuze, de către muzicienii sp., engl. și germ. Astfel, englezii credeau în originea iberică a dansului, denumindu-l „paduana hispanica". Trebuie deci făcută distincția între *paduana* sec. 16, dans rapid și strălucitor, și **p.** suitei instr. a sec. 17, parte introductivă lentă a ciclului. În epoca modernă, au compus **p.** Fauré, Ravel, Enescu. (S. R.)

pavecerniță (BIZ.), slujbă care se săvîrșește în mănăstiri, după „cină" sau după vecernie*, fapt pentru care se numește **p.** și este de două feluri: **p.** *mică* ce se oficiază în sîmbetele și duminicile din „păresimi" (Postul mare) și în toate zilele din restul anului, cu excepția săptămînii „Luminate"; **p.** *mare* ce se oficiază de luni pînă vineri în „patruzeci"-me și în ajunul Nașterii și Bobotezei. Sin., *noptîndă.* Echiv. gr. *apodeipnon.* (N. M. și S. B. B.).

pavilion, denumire dată părții tubului instrumentelor de suflat din alamă, care se găsește la extremitatea opusă mușticului*. Are formă de pîlnie cu o deschidere mai mare sau mai mică, în funcție de dimensiunea instr. respectiv. (M. M.)

pălimar v. **cîntăreț (2).**

pătrime (it. *nera;* fr. *noire;* germ. *Viertel;* engl. *quarter note* sau *crotchet),* valoarea* notei reprezentînd un sfert din nota* întreagă: ♩; pauza* de **p.**,  , este tăcerea echivalentă cu durata unei **p.**

peān (gr. παιάν, παιών, în epopei παιήων), unul dintre cele mai importante cînturi religioase ale Greciei antice, făcînd parte din cultul lui Apollo, intonat ades cu formula de invocare ἰὴ παίάν, după cum era supranumit zeul. **P.** este atestat inițial drept o cîntare ce glorifica victoria lui Apollon asupra șarpelui Phython. Dintre transformările ulterioare, cea mai frecventă este aceea de cîntec de invocare a ajutorului în luptă sau cîntec de recunoștință după o victorie. Este menționat și drept cîntec de mulțumire după stingerea unei epidemii *(Iliada,* I, 473) sau cîntec ce însoțește ofrandele rituale de dinaintea ospețelor (Platon, *Banchetul,* 176 a). Accepțiunea **p.** se extinde, putînd fi adresat și altor zeități (Zeus, Poseidon, Dyonisos, Asclepios) sau, în perioada elenică, și unor persoane particulare. Cel mai însemnat autor de **p.** este considerat Thaletas. Singurul fragment de **p.** în notație muzicală (II) păstrat pînă astăzi se află la Berlin.

Bibliogr.: Fairbankt, A., *A Study of the Greek* **P.,** în *Cornell Studies in Classical Philology,* XII, New York, 1900; Deubner, L., *Der* **P.,** în: *Neue Jahrbuch für das klassische Altertum,* XXII, 1919.

peasnă v. **odă (2).**

pedală 1. Dispozitiv existent la anumite instrumente, constînd dintr-o pîrghie de antrenare a unui mecanism și care se acționează cu ajutorul picioarelor. ■ La orgă*, **p.** servește la a deschide și închide obturatoarele diferitelor tuburi de rezonanță. La orgile mai noi redă sunetele scării cromatice*, **p.** avînd aceeași dispunere ca și clapele manualelor* (v. pedalier **(1)**). Descoperirea **p.** este atribuită lui Louis van Valbeck (m. 1318). **P.** nu este folosită numai în executarea sunetelor grave, ci și a *cantus-firmus**-ului, chiar dacă este la sopran **(3),** alto **(5)** sau tenor **(2—3).** ■ La pian* (clavicord*, clavecin*), **p.** servește la modificarea duratei **(1)** sau a timbrului* sunetelor **(p.** stîngă a pianului sau *surdina** fie că apropie ciocănelele de corzi — la pianină —, fie că deplasează spre dreapta tot sistemul de ciocănele făcîndu-le să

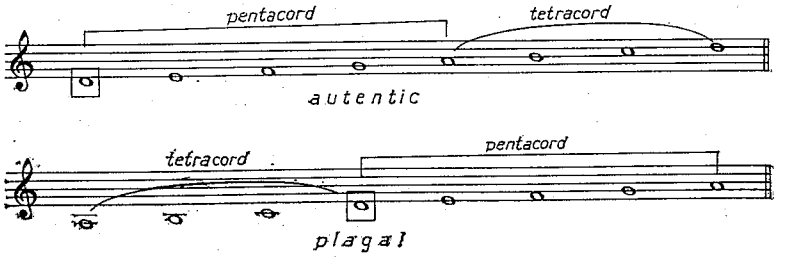
lovească numai două coarde din trei, respectiv o coardă din două, fie că intercalează o bandă din fetru între ciocănele și corzi = **p.** *celestă*; **p.** din dreapta sau **p.** *de legato** mărește durata de rezonanță* a corzilor ridicînd sistemul de amortizoare; la pianele Steinway există și o a treia **p.**, numită *tonală*, care prelungește doar anumite sunete, excluzînd altele). Introducerea **p.** de legato (punerea) se notează cu *Ped.* sau iar scoaterea cu * sau . ■ La harfă*, **p.** modifică mecanismul de bază permițînd formarea alterațiilor* (inventată de Hochbrucker către 1720, perfecționată de Érard). ■ La timpan*, pedala servește la acordaj **(2)**, prin mărirea tensiunii membranei, dar are și rolul modificării înălțimii **(2)** sunetului pe parcursul execuției. ■ La armoniu*, **p.** acționează burdunismul acestuia. **3.** Un pian „bas" independent (germ. *Pedalklavier)*, numit astfel de inventatorii săi Pleyel, Wolf & Cie. ■ J. S. Bach folosea un clavecin* cu două rînduri de taste* și pedale; în cîteva piese *(Sonata în re major* și două fugi în *la* major), unele note aproape de final sînt scrise anume pentru a fi executate cu ajutorul **p.**

pedalist, bas v. **bas (I, 1).**

pelog, denumirea sistemului heptatonic* în muzica indoneziană (precum și în Indochina), spre deosebire de sistemul *selendro* care cuprinde muzica pentatonică*. (L. B.)

pensieroso (cuv. it. /pensieròzo/ „îngîndurat"), indicație de expresie conform căreia interpretul conferă muzicii un caracter meditativ, îngîndurat.

pentacord (< gr. *penta* „cinci" + *cordé* „coardă, sunet") **1.** Instrument cu 5 corzi în Grecia



Pentacord **(2)**

furile producătoare ale suflului de aer. ■ La toba* mare, mai ales în bateria **(1)** de jazz, **p.** acționează bagheta **(2)** de lovire a membranei. **2.** (fr. *pédale inférieure;* germ. *Orgelpunkt*, it. *pedale d'armonia*, engl. *pedal point)*, sunet ținut îndelung, în timpul căruia se pot perinda acorduri* față de care acest sunet este sau nu străin. *Inferioară, intermediară* sau *superioară*, după poziția sa la bas **(III, 1)**, voci **(2)** medii sau înalte, **p.** are o puternică influență tonală, reducînd în final cele mai îndepărtate acorduri la cel din care ea face parte. **(P.** *dublă*, suprapunerea unei **p.** de tonică* peste una de dominantă*). În acest sens funcțional* și mai ales atunci cînd se prezintă sub formă ornamentată* și nu ca simplu sunet ținut, **p.** este considerată sin. cu termenul *punct de orgă* (fr. *point d'orgue)*, care în terminologia muzicală fr. mai înseamnă uneori și cadență **(2)** solistică improvizată (Rousseau, 1768), alteori coroană*. V. *bourdon* **(I)**; *fugă; ison; ostinato; punctus* **(2). 3.** *Notă* **p.** prima notă dintr-o serie armonică; ex. la trb. tenor, **p.** sînt *si bemol, la, la bemol* și *sol* grave. **4.** (în cor **(1))** dublarea la octava inferioară a fundamentalei* unui acord, mai ales a fundamentalei ultimului acord al cadenței **(1)** (v. bas. **(I, 1)).**

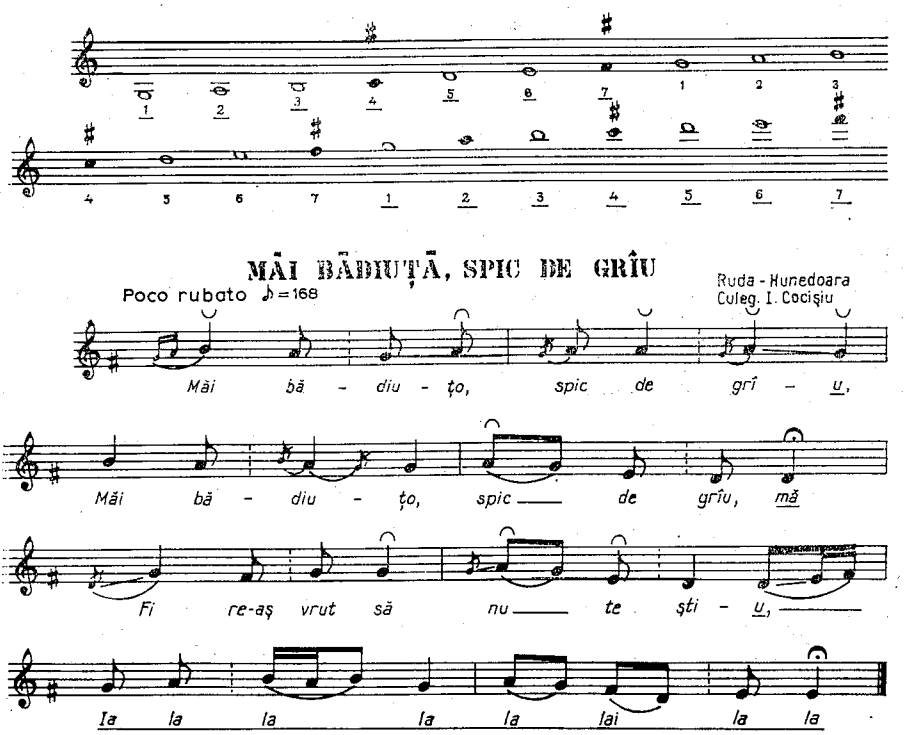
pedalier 1. (la orgă*) ansamblu de pedale **(1)** corespunzător sunetelor grave. **2.** O claviatură* de pedale atașată pianului, conectată la mecanică, asemănător unei lire*. Despre **p.** nu avem indicații precise. **2.** Scară de 5 sunete, treptate cuprinse într-un interval de cvintă* perfectă. În modurile **(I, 3)** medievale occid. (v. și gregoriană muzică), **p.** asociat tetracordului* alcătuia ansamblul de octavă* al modului. În funcție de poziția **p.** se constituia starea modului: autenticul = **p.** + tetracord; plagalul = tetracord + **p.** (ex.) (C. S.)

pentagramă muzică v. **portativ.**

pentametru (< gr. πεντάμετρος din πέντε „cinci" + μέτρον „măsură"), vers format din 5 picioare **(1)** metrice. În prozodia* greco-latină, **p.** avea totuși numai 4 *dactili** (primii doi, înlocuibili cu *spondei**) + două silabe răzlețe, dintre care cea lungă încheia primul hemistih, iar cea scurtă pe al doilea:

$$-\overline{\cup\cup}/-\overline{\cup\cup}/-//-\cup\cup/-\cup\cup/\cup. \quad \text{(A. M.)}$$

pentatonică (< gr. πέντε „cinci + τόνος „sunet"), sistem **(II, 4)** sonor (mod **(I, 6))** de cinci sunete, reprezentat prin tipurile **p.** *anhemitonică* (excluzînd semitonul*), între sunetele succesive ale căreia se stabilesc intervale* de secundă* mare și/sau terță* mică și **p.** *hemitonică* (incluzînd semitonul), între sunetele succesive ale căreia se stabilesc intervale de secundă mare și secundă mică, terță mare și/sau



Pentatonică

terță mică; într-o accepție restrînsă, reprezentarea schematică a modului (scara* sau gama* pentatonică) obținută prin ordonarea sunetelor lui componente într-un spațiu nedepășind octava*. Cercetările etnologice și folcloristice au pus în evidență larga răspîndire geografică a **p.** atît în culturile extraeuropene — la popoare de străveche civilizație (din China, Japonia, Iava, Bali) precum și în unele culturi păstrate în stadiu primar (la eschimoși, anumite populații din Africa și Australia, indienii din America etc.). — cît și, ca reminiscență sau substrat, în folclorul* unor popoare europene (scoțieni, irlandezi, basci, maghiari, români, ruși, lituanieni etc). **P.** s-a transmis de asemenea, prin formule **(I, 2)** melodice caracteristice, muzicii culte — profane și liturgice (gregoriană* ca și bizantină*) — a evului mediu. Prezența cvasiuniversală a **p.** în muzicile arhaice pledează pentru considerarea ei ca unul dintre cele mai vechi sisteme muzicale, vechime pe care par să o confirme și particularitățile de construcție ale unor instrumente muzicale paleolitice. Datorită atît răspîndirii mai mari cît și structurii mai particularizate, **p.** anhemitonică este asimilată îndeobște cu însăși noțiunea de **p.** sau considerată drept întruchiparea cea mai tipică a sistemului („**p.** propriu-zisă", după Holopov), făcînd în orice caz principalul obiect al studiilor consacrate **p.** După cum sunetul inițial al scării este sau nu repetat la octavă, **p.** anhemitonică comportă ca intervale constitutive fie trei secunde mari și două terțe mici, fie trei sau două secunde mari și respectiv una sau două terțe mici. Din sistemul pentatonic anhemitonic fac parte de asemenea pienii*, sunete secundare care pot apărea accidental în interiorul terțelor mici ale **p.** și a căror importanță se vădește în special în procesele transformatoare — eventual de evoluție — ce au loc în **p.** (v. metabolă). Pentru reprezentarea scării pentatonice anhemitonice se recurge la șirul treptelor gamei naturale din care au fost eliminate semitonurile, — motiv pentru care numeroși teoreticieni au asemuit sau chiar identificat această scară cu „șirul de sunete ce se pot auzi pe clapele negre ale pianului" (Helmholtz, *apud* Brăiloiu). Asupra genezei „**p.** propriu-zise" s-au emis diferite ipoteze. Formarea ei pe baza șirului de armonice* sau pe baza principiului consonantic* (a interraportării intervalelor de octavă, cvintă*, cvartă*) sau derivarea ei din ciclul cvintelor (această din urmă teorie se impune în Europa abia către sfîrșitul sec. 19, avînd însă o vechime milenară la chinezi) constituie explicațiile cele mai cu

noscute date fenomenului (în mare parte de către reprezentanți ai școlii muzicologice din Berlin), explicații care nu fac însă decît să reconstituie și să sistematizeze rațional efectele unor legi acustice ce au fost urmate instinctiv. (Un record al exactității în explicarea mecanismului generativ al **p.** îl deține teoria chineză care determină în absolut raporturile de frecvență* dintre sunetele sistemului, prin perpetuarea, la puteri diferite a numerelor 2 și 3 — cum observă Daniélou —, a raportului de frecvență 3/2, corespunzător cvintei). A fost relevată de asemenea incidența gamei pentatonice cu acordajul **(2)** lirei* eline (Sachs) și chiar cu cel al lirei trace „pre-orfeice" (identitatea acestuia din urmă cu o presupusă „osatură" tetra-pentacordală a **p.** servind lui G. Breazul în demonstrarea vechimii **p.** în folc. românesc). Teorii inspirate în mai mare măsură din realitatea muzicală vie, din practica și psihologia cîntării primitive (sau pop.) atribuie naşterea **p.** unei „conștiințe a distanțelor melodice" (Stumpf, Hornbostel) (v. distanțial, principiu) sau consideră **p.** drept produs al unei evoluții al cărei punct de plecare ar fi o celulă generatoare (bi- sau tricordie* după Szabolczi, cvartă descendentă după Davies, terță mică descendentă după Breazul etc.) prin treptata îmbogățire a căreia (cu tonuri întregi învecinate sau cu sunete plasate la intervale de mică amplitudine, prin transpoziții* ale celulei inițiale etc.) ar lua naștere sisteme premergătoare **p.**, respectiv scări bi-, tri-, tetratonice „constituite fie din salturi intervalice, fie din alternarea salturilor cu mersul treptat" (Wiora). „Oligocordiile* prepentatonice anhemitonice", cum le denumește Breazul, ar comporta, în opinia celor mai mulți teoreticieni, inclusiv a muzicologului român citat, „raporturi filiative între ele, pe de o parte, iar pe de altă parte, între ele și **p.** anhemitonice" (Breazul). Dimpotrivă, în opinia lui Brăiloiu, „sistemele proto-pentatonice" nu ar deriva în mod necesar unul din altul (pregătind astfel **p.**), în ciuda caracteristicilor formative și probabil a condițiilor de geneză comune ambelor categorii de sisteme — sau tocmai în virtutea acestor similitudini —, ci ar avea o existență autonomă. Tipologia și criteriile de sistematizare ale gamelor pentatonice au variat considerabil în timp și spațiu. O unificare din acest punct de vedere pare să se fi produs în cele din urmă între teoria chineză și majoritatea teoriilor universale moderne consacrate **p.**, prin fixarea la un număr de 5 scări pentatonice (înălțimea absolută a treptelor diferă de la un cercetător la altul), reprezentînd transpozițiile unei game pentatonice (de tipul celei obținute pe clapele negre ale pianului) pe treptele ei componente. Dispunerea structurii pentatonice de acest tip — inclusiv a pienilor — într-o „scară teoretică generală" depășind octava (într-un ambitus* corespunzător celui vocal) (ex.) este propusă de Brăiloiu, între altele în scopul evidențierii, prin repetare, a intervalelor și raporturilor de intervale considerate drept definitorii pentru sistem: *a)* picnonul* (încadrat de), *b)* cele două terțe mici. Conceptul de „sistem pentatonic" cu care operează muzicologul se dovedește a fi de fapt cel al unui *macrosistem* corespunzător ansamblului de 5 moduri pentatonice „centrate" în jurul unui anumit picnon și simbolizat prin scara generală amintită. O tipologie singulară propusă de Breazul cuprinde 10 „specii" de game pentatonice anhemitonice; acestea, construite în octavele celor 7 sunete naturale după unicul criteriu al componenței de trei secunde mari și două terțe mici specifică **p.**, însumează și categoria **p.** ce includ tritonul* (existente în folc. transilvănean). Funcționalitatea în cadrul **p.** a suscitat numeroase discuții și controverse, care converg în cele din urmă fie spre relevarea „echivocului" funcțional (Bartók) sau chiar a unei „indiferențe funcționale" (Brăiloiu) decurgînd din incertitudinea centrului (oricare din treptele **p.** „poate face oficiu de cadență" — idem), fie spre relevarea relațiilor care se stabilesc — la nivelul „macrosistemului" — între modurile pentatonice, grație mecanismului metabolei. Individualizarea cea mai puternică a **p.** în practica muzicală se datorează formulelor **(1, 2)** pentatonice, „pentatonismelor" (Riemann, Brăiloiu, — acesta din urmă și autor al unei notorii analize a „vocabularului pentatonic" al lui Debussy).

Bibliogr.: Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863; Hornbostel, E. von, *African Negro Music*, Londra, f. a.; Stumpf, C., *Die Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911; Riemann, H., *Folkloristische Tonalitätsstudien*, Leipzig, 1916; Sachs, C., *Die Musik der Antike*, în: *Handbuch der Musikwissenschaft* sub direcția lui E. Bücken, Wildpark-Potsdam, 1928: Daniélou, A., *Introduction to the Study of Musical Scales*, Londra, 1943; Szabolczi, B., *Five-tone Scales and Civilisation*, în: AMl, IV, 1–4, 1943; Breazul, G., *Sistemul prepentatonic și pentatonic anhemitonic oltenesc. Modurile mi, re, do* (1945), în: G. B., *Pagini din istoria muzicii românești*, V, îngrijire de ediție și prefață de G. Ciobanu, Buc., 1981; același, *Studii de folclor muzical. A. — Idei curente în cercetarea cîntecului popular. B. — Oligocordii și stenohorii; moduri prepentatonice*, în: *Cercetări folclorice*, I, Buc., 1947, rev. și rep. sub titlul *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în: *Studii de muzicologie*, vol. I, Buc., 1965; Kunst, J., *Music in Jawa*, Haga, 1949; Brăiloiu, C., *Sur une mélodie russe*, în: *Musique russe*, II, Paris, 1953, trad. rom. în: C. B., *Opere*, I, îngrijire de ediție și prefață de Emilia Comișel, Buc., 1967; același, *Un problème de tonalité*, în: *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, I, Paris, 1954, idem; același *Pentatonismes chez Debussy*, în: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, I Budapesta, 1956, idem; Wiora, W., *Älter als die Pentatonik* în: *Studia memoriae...*; Hussman, H., *Antike und orientalische Musikkultur*, Berlin, 1961. (Cl. L. F)

penticostar (BIZ.) (< gr. πεντηκοστάριον, *pentikostarion*, de la πεντηκοστή ἡμέρα „cincizeci de zile"), carte ce conține cîntările și citirile „cincizecimii" de la Paști pînă la Duminica Tuturor Sfinților. Imnologia **p.** se prezintă ca o continuare a aceleia a triodului* (în vechime cîntările **p.** erau cuprinse în trioduri sau în *trioduri* — **p.**, cum este incunabulul unicat

de la Muzeul culturii românești din Șcheii Brașovului, tipărit în 1491, la Cracovia, de către Schweipold Fiol). Alcătuirea **p.** se datorează școlii imnografice de la Mînăstirea Studion, mai ales lui Iosif Studitul (m. 830), dar cuprinde și compoziții ale unor imnografi de mai tîrziu. (S. B. B.)

peon (< gr. παίων, contras din Παιωήων = zeul medicinei la Homer), (în prozodia* antică) **picior (1)** alcătuit din 4 silabe, dintre care una lungă și trei scurte, în diverse combinații:

p. I — U U U

p. II U — U U

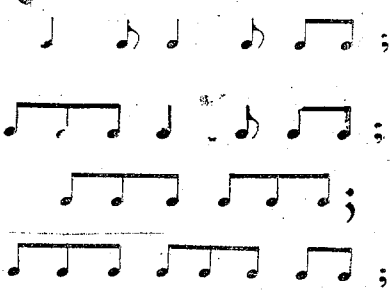
p. III U U — U

p. IV U U U — (A. M.)

pe picior, denumire dată, în zona Oradea, unor variante ale principalului tip de joc* — *ardeleana* **(1)** *sincopată* — din repertoriul de dansuri populare al Țării Crișurilor. Se joacă în formație de „perechi în linie" cu partenerii situați față în față cuprinși de talie sau de umeri. Are ritm

binar* sincopat*

care se diversifică astfel:



și multe variante melodice, mișcarea este deosebit de viguroasă (mai ales la bărbați), cu pași tropotiți și bătăi în pinteni (pe sol și în aer, simple sau duble) combinate cu bătăi în palme și mișcări fecioresti de mare virtuozitate. V. *sălăjanul.* (C. C.)

percuție, categorie a instrumentelor **(1),** ce emit sunete prin lovire. A intrat în terminologia muzicală prin sec. 17, figurînd în tratatele de Marin Mersenne și Pierre Trichet. În sec.18, Fétis clasifică instr. de **p.** în instr. „sonore" și „zgomotoase", iar Berlioz în instr. „cu sunete fixe" și instr. „cu zgomote". Această clasificare în instr. cu intonații determinate nu ține seama nici de natura materialelor de construcție a instr. de **p.** și nici de modul de producere a sunetelor (zgomotelor). Clasificarea instr. de **p.** după materialul de construcție deosebește două categorii *membranofone* și *ideofone (autofone),* din lemn sau metal. Astfel: a) în categoria instr. de **p.** cu sunet determinat (acordabile) sînt instr. cu membrană (timpanul*) și instr. din lemn sau metal (xilofonul*, carillon*, Glockenspiel*, celestă*, clopotele*, vibrafon*); b) în categoria instr. de **p.** cu sunet nedeterminat (neacordabile) sînt instr. cu membrană (toba mică*, toba mare*, tamburina*) și instr. din lemn sau metal (**castanietele***, **biciul***, **triunghiul***, **talgerele***, **gongul***, **tam-tamul***, lemnul*, toaca). **P.** este un compartiment aparte în cadrul orchestrelor* simf., al fanfarelor **(6),** orch. de muzică ușoară* și de jazz*. V. *baterie* **(1).** (M. M.)

perdendosi (cuv. it. /perdéndozi /„pierzîndu-se"), indicație de nuanță prin care se cere treptata diminuare a intensității **(2)** sunetului pînă la dispariția totală. V. *morendo.*

perfectio v. **mensura (2).**

perioadă (fr. *période;* germ. *Period;* engl. *period;* it. *periodo)* **1.** Unitate a discursului melodic care se constituie dintr-un enunț muzical închis, delimitat de două cadențe **(1)** ferme, convingătoare. Asupra particularităților structurale, a modalităților de evidențiere din context și asupra subdiviziunilor **p.** nu există un consens unanim. După Riemann, **p.** este unitatea care rezultă în urma juxtapunerii a două (uneori mai multe) fraze*: fraza antecedentă* (germ. *Vordersatz)* și fraza consecventă* (germ. *Nachsatz);* ea acoperă 16—32 de măsuri* (în funcție de dimensiunile componentelor ei). După V. d'Indy, **p.** este o unitate subordonată frazei, avînd aprox. 4 măsuri. În prezent, se admite că **p.** acoperă 8 măsuri, dar se poate restrînge sau, mai ales, extinde, în funcție de numărul și dimensiunile unităților care o alcătuiesc. (S. R.) **2. P.** *de oscilație* (FIZ.), durata, timpul (constant) în care un corp sau o particulă care oscilează efectuează o mișcare de dus-întors (pleacă dintr-o poziție oarecare și se întoarce la ea.). **P.** se măsoară în secunde (s) și se notează cu *T.* Dacă un corp sau o particulă efectuează de ex. 440 de oscilații complete (dus-întors) pe secundă — cazul coardei *la* a vl. acordată după diapazonul **(5)** normal — durata unei oscilații (perioada mișcării) este $T = 1/440$ s. Numărul de oscilații complete efectuate într-o secundă se numește frecvență* de oscilație (vibrație) a mișcării respective. Notînd-o cu f, se va avea, evident, $T = 1/f$ sau $f = 1/T$ sau încă $f.\ T = 1$. V. *vibrație, undă.*

Bibliogr.: Bădărău, E., *Introducere în acustică,* Buc., 1953; *Dicționar politehnic,* Buc., ²1967. (D. U.)

perioadele tranzitorii ale sunetului v. **atac (1); sunet.**

perinița, joc* popular românesc, de largă răspîndire, intrat actualmente în circuitul internațional. Inițial dans ritual din ceremonialul nupțial, a devenit un joc social. **P.** este o horă **(1)** în desfășurarea căreia un dansator

dansatoare) purtînd în mînă o batistă și aflat a centrul cercului își alege o parteneră (partener) cu care se sărută după ce au dansat împreună; rolurile apoi se schimbă. Sin. *perina*. (C. C.)

per motum rectum (retrogradum) v. recurență.

permutare 1. În sens larg, schimbarea datelor unor parametri* muzicali (melodici, armonici etc.), sau a unor nivele superioare acestora, între ele (în cadrul aceluiași parametru sau aceluiași nivel) după legi prestabilite sau în mod liber (ex.: în dodecafonie*). **2.** În sens strict (matematic), aplicat și în muzică, posibilitatea alcătuirii de mulțimi finite în cadrul înălțimii*, duratelor*, dinamicii*, etc. Se realizează astfel corespondența biunivocă între elementele unei mulțimi finite, rezultînd o lege de compoziție internă a unei structuri muzicale, care poate constitui o secțiune formală a unei lucrări sau chiar o formă* în sine. Totodată, **p.** este un procedeu componistic ce stă la baza alcătuirii unor structuri în afara timpului **(11)**.

perpetuum mobile (cuv. lat. „mișcarea continuă"), piesă instrumentală cu pasagii de virtuozitate*, într-o mișcare rapidă și cu valori* de note mici și foarte mici, cîntată fără întrerupere. Sin.: *Moto perpetuo*. (I. R.)

pesante (cuv. it. /pezánte/, „greu"), indicație de expresie care arată că un pasaj trebuie interpretat apăsat, viguros, ferm și cu greutate.

peșrev (pestref) (< tc. *pešrev)*, piesă instrumentală, gen al muzicii clasice turcești. Face parte din „suita" *(fasl)* cu ordine fixă a pieselor: 1. *taksîm**; 2. **p.**; 3. una sau două *beste* (piesă vocală); 4. *aghîr semâ'i* (piesă voc. foarte lentă); 5. o serie de 5—15 *sarki* (piese voc. cu interludii* instr.); 6. *sâz semâ'îsi* (piesă instr. înrudită cu **p.**, cu care se încheie suita). **P.** a compus și Cantemir. V. *maqam* (Cl.L.F.)

phonascus v. **fonascus.**

phonola v. **mecanice, instrumente.**

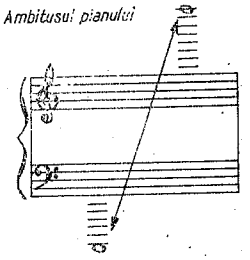
phorbeia v. **forbeia.**

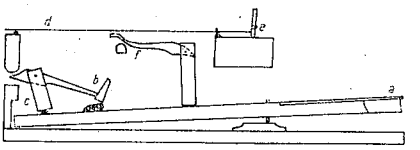
phormynx (phormikion) v. **forminx.**

photona v. **electrofone, instrumente.**

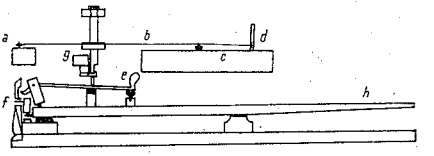
piacevole (cuv. it. „plăcut"), indicație de expresie prin care se cere interpretarea piesei sau fragmentului muzical astfel notat într-o manieră plăcută, agreabilă, grațioasă.

pian (< it. *pianoforte;* germ. *Klavier;* fr. *piano;* rus. *fortepiano; roial)*, instrument cu





Mecanismul pianului (fig. I): a) clapă (tastă), b) ciocănel, c) sistem de pîrghii pentru acționarea ciocănelului, d) coardă, e) cui pentru fixarea și acordarea corzii, f) sistem de estompare a vibrațiilor corzii.



Mecanismul pianului (fig. 2): a) placă de rezonanță (pe care se fixează o extremitate a corzii), b) coardă, c) pragul cuielor, d) cui (folosit la acordaj), e) ciocănel, f) sistem de pîrghii care acționează ciocănelul, g) sistem mecanic de variere a intensității sunetului prin oprirea sau prelungirea vibrațiilor, h) clapă (tastă).

coarde și claviatură* ale cărui sunete sînt produse prin lovirea coardelor cu ciocănele, acționate de pîrghii la apăsarea tastelor*. **P.** cu coarde orizontale se numește **p.** *de concert* sau **p.** *cu coadă;* **p.** cu coarde verticale se numește **p.** *drept* sau *pianină*. **P.** este alcătuit dintr-o cutie de rezonanță*, în interiorul căreia se află o placă de rezonanță (din lemn de brad), o placă de metal pe care se fixează una din extremitățile corzilor*, pragul cuielor de care se fixează cealaltă extremitate a corzilor prin înșurubare, realizîndu-se acordajul **(2)**, ciocănele din lemn învelite în pîslă (fetru), sistem de pîrghii prin care sînt acționate ciocănelele. În afara cutiei de rezonanță se află clapele (tastele*), pe care se apasă pentru acționarea sistemului de pîrghii interior, și un sistem de 2—3 pedale **(1)** prin care se realizează variația intensității* și timbrului*. Întinderea muzicală a **p.** (claviatura) cuprinde scara muzicală a întregii orchestre* (ex.) — V. și octavă **(3)**. Fiind un instr. de factură armonico-polifonică*, **p.** poate cînta mai multe voci **(2)** simultan, ceea ce i-a conferit o lungă carieră solistică (concertistică), un prim rol acompaniator în formații instr. și vocale, precum și un important rol didactic. Strămoșii **p.** pot fi considerați monocordul*, clavecinul*, spineta, clavicordul* și chiar țambalul*. În practică, **p.** a înlocuit clavecinul (instr. cu coarde ciupite), devenind **p.** cu coarde lovite și avînd posibilitatea varierii intensității sonore, producînd atît sunete în piano* cît și sunete în forte*, de unde și denumirea inițială it. *pianoforte*, din care, prin restrîngere, a rămas în uncle limbi, *piano* (în rusă *forte-piano)*. Inventatorul acestui mecanism perfecționat este socotit a fi Bartolomeo Cristofori, care își începuse experimentele pe la începutul sec. 18 (1709) la Flo-

renţa. Instr. apare descris pentru prima dată de Scipione Maffei în *Il Giornale dei letterati* (1711) şi este fabricat de B. Cristofori la Florenţa (1720), iar în Germania de Christoph Gottlieb Schröter. Substituirea clavecinului de către **p.** s-a făcut încet, pe tot parcursul sec. 18, D. Scarlatti, Fr. Couperin, Rameau, J. S. Bach scriind încă pentru clavecin. Abia spre sfîrşitul vieţii lor, Haydn şi Mozart încep să compună o literatură destinată **p.** Emanciparea **p.** se face odată cu şcoala lui Clementi, **p.** continuînd să-şi îmbogăţească expresia prin aportul componistic al lui Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, ş.a. După impresionism*, **p.** începe să fie tratat din ce în ce mai mult ca instr. de percuţie*, contribuind la marcarea ritmului* prin acorduri*. (M. M.)

piangendo (cuv. it. „plîngînd"), indicaţie de expresie în muzica vocală, prin care se cere o interpretare care să sugereze plînsul. În muzica instr., **p.** este sin. cu *dolente* şi *dolore**.

pianină v. **pian.**

pianissimo (cuv. it., superlativul lui *piano**), indicaţie de dinamică ce desemnează o intensitate foarte mică a sunetului. Abrev. *pp*. Se utilizează şi *ppp* rar *pppp* etc. (Ex.: în part. de Verdi, Ceaikovski), desemnînd diferite grade către limita inferioară de intensitate **(2)** sonoră.

pian mecanic v. **pianolă.**

piano (cuv. it. „încet, slab"), indicaţie dinamică* ce desemnează o intensitate **(2)** mică a sunetului. Abrev.: *p*. Diferite grade ale acestei nuanţe se exprimă prin termeni ca: *mezzopiano*, „nu atît de slab ca **p.**" (abrev. *mp*); **più p.**, „mai slab" ben **p.**, „piano exact" etc. V. *pianissimo*.

pianofon v. **electrofone, instrumente.**

piano-forte (cuv. it. „încet-tare") sau **forte-piano 1.** Numele italian dat primului instr. cu taste* şi coarde lovite, la care se putea obţine gradarea nuanţelor de la *piano* la *forte* prin simpla diferenţă de presiune a degetelor asupra tastelor. Prin abreviere s-a ajuns la cuvîntul *piano (pian*)*. **2.** Indicaţie dinamică* prin care se cere o trecere bruscă de la *piano** la *forte**. Abrev.: *pf* V. *forte (fp.)*

pianograf v. **melograf (1).**

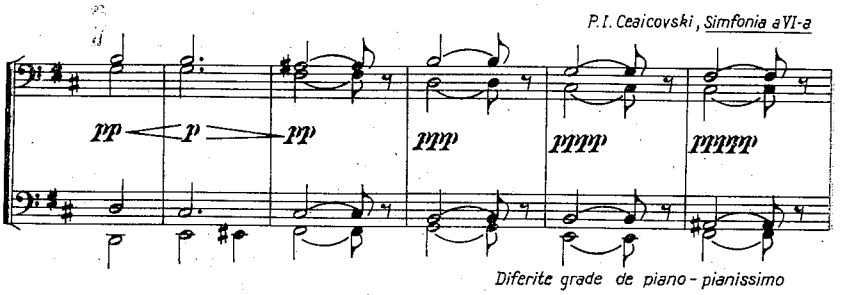
pianolă, instrument mecanic* asemănător pianului* , cu coadă sau vertical, ale cărui taste* sînt acţionate de un rulou sau disc metalic rotit electric, pe care este imprimată compoziţia muzicală. În seria instr. mecanice, **p.** prezintă unele perfecţionări ale execuţiei din punctul de vedere al nuanţelor şi al tempo **(2)**-ului. Există **p.** capabile să reproducă mecanic interpretări artistice, fixate pe rulouri prin procedee aproape fonografice. Sin.: *autopian, pian mecanic*. (M. M.)

pian preparat, pian* căruia i se modifică sonoritatea prin introducerea de obiecte diferite (foi, plăcuţe etc.) din materiale deosebite (plastice, hîrtie, gumă, metale, pînză etc.) între corzile instr., fie pe toată întinderea claviaturii*, fie numai în perimetrul unor registre **(1)** sau sunete, pe care autorul le doreşte cu timbraje neobişnuite. Un astfel de pian, care a fost pregătit, „preparat", dinainte, spre a produce efecte noi de timbru, a fost denumit **p.** Inventatorul acestei practici este John Cage (1938). (M. M.)

piatti v. **talgere.**

pibcorn (cuv. engl.) v. **pigborn.**

piccolo (cuv. it. „mic") **1.** Cuvînt ce desemnează cel mai mic instrument dintr-o familie. Abrev.: *picc.* (Ex.: *violino* **p.**; *violoncello* **p.**; *flauto* **p.**, v. *flaut mic*). **2.** Registru **(II, 1)** de *orgă**.



Diferite grade de piano - pianissimo

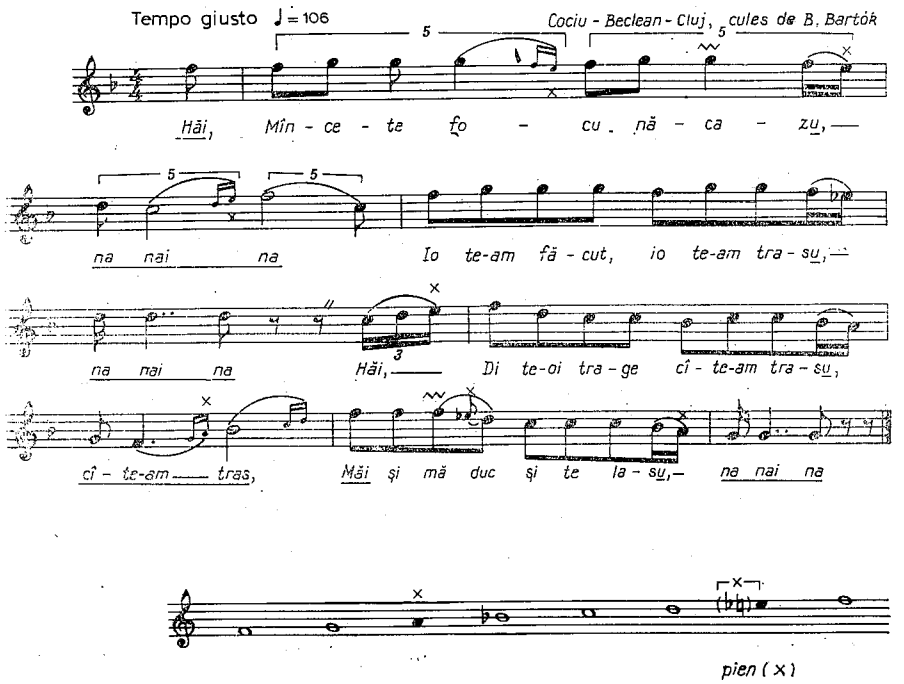
picior 1. În prozodie*, celula structurală a versului* iar în poezia modernă grupul de silabe dintre două accente* tonice de aceeaşi intensitate. În antic., **p.** reprezenta o unitate ritmică formată din duratele (cantitatea) diverselor silabe; acest aspect ritmic (care s-a

pierdut în declamație odată cu apariția limbilor accentice /tonice/) s-a păstrat în muzica vocală. V. metrică **(2)**; metru **(3)**. (A. M.). **2.** (germ. *Fuss*; engl. *foot*; fr. *pied*). Unitate de măsură care indică lungimea tubului celui mai grav al unui registru **(II, 1)** de orgă*. **P.** este prescurtat cu semnul „'" așezat lîngă cifră (ex. 16', 8', 4' etc.). Echivalent cu 0,324 m, **p.** reprezintă o veche unitate de măsură, variabilă de la o țară la alta, de la un timp la altul. Un tub labial deschis cu sunetul *do** are o lungime de 8' (= 2,40 m). Lungimea depinde însă și de diametru *(mensura* — v. diapazon **(2)**) acestuia. Indiferent de lungimea lor reală, toate tuburile, care, legate de tasta* *do* sună *do* (deci și tuburile închise, care măsoară doar cît un tub de 4', sînt trecute ca registre de 8'). Registrele clavecinului* se măsoară de asemenea în **p.**, fiind corespunzător desemnate prin semnul „'". (As. P.)

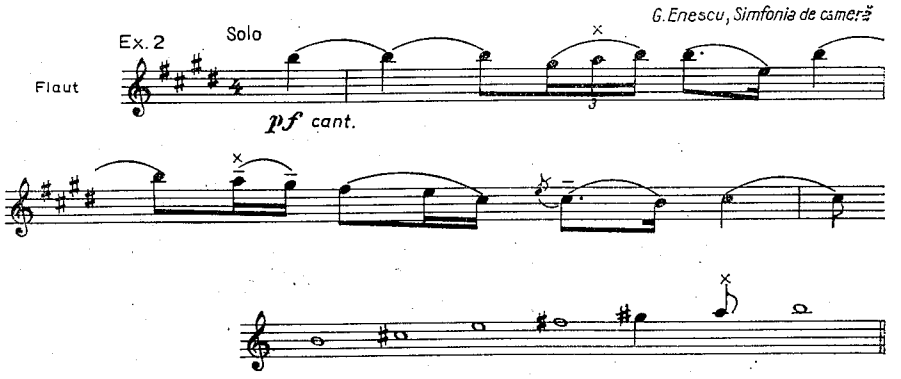
pienon (gr. πυκνόν „strîns") **1.** Termen prin care, în teoria muzicală elină, se desemna grupul celor trei sunete în succesiune strînsă din tetracordul* cromatic* sau din cel enarmonic **(1)** (grup însumînd deci 2 semitonuri*, respectiv 2 sferturi de ton — v. microinterval). **2.** În unele teorii moderne asupra pentatonicii* (Riemann, urmat în muzicol. rom. de Breazul și Brăiloiu), termenul **p.** a fost adaptat la specificul structural al acesteia; în virtutea unei analogii aproximative cu funcția sa originară, **p.** desemnează astfel grupul de trei sunete „strînse" (succedîndu-se la distanță de cîte un ton*) ce constituie, după Brăiloiu, „un atribut specific, imediat aparent al seriei <pentatonice>" (motiv pentru care, după același teoretician, „**p.** denumește sistemul pentatonic căruia îi aparține" — denumirea fiind, în speță, cea a notei inferioare a **p.** — iar numerotarea treptelor* pentatonicii începe cu **p.**). (Cl. L. F.)

piculină (picolă) v. **flaut mic.**

pien (cuv. chinez, „graniță"), termen preluat din teoria muzicală chineză, indicînd sunetele „secundare și fluctuante" (Brăiloiu) ce intervin accidental în interiorul intervalelor de terță mică ale modurilor (respectiv, melodiilor) pentatonice*. Conform punctului de vedere al lui Riemann și completărilor aduse în această direcție de Brăiloiu, în definirea ca *sistem* **(II, 4)** a pentatonicii trebuie avut în vedere în primul rînd tot ceea ce ține de „caracterul și comportamentul pienilor" (Riemann-Brăiloiu), și anume: *a)* apariție sporadică; *b)* pondere neglijabilă și rol ornamental; *c)* variabilitate („bimorfism" — Brăiloiu) (în cuprinsul uneia și aceleiași melodii, **p.** poate apărea cînd ca sunet natural, cînd ca sunet alterat*, aceste schimbări realizîndu-se cu totul liber) și, ca o consecință, *d)* intonare **(I, 1)** nesigură. Deși sînt prin definiție sunete pasagere cu rol melodic secundar (intervenind în general pe timpii **(I, 2)** slabi ai



Pien



Pien

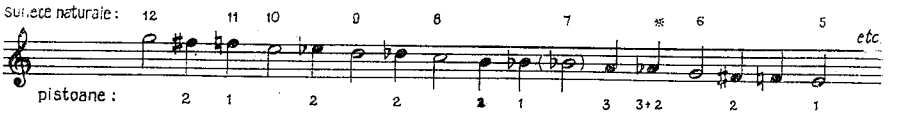
melodici), **p.** își pot accentua în diferite grade prezența în melodiile pentatonice (prin înmulțirea lor, prin intervenția pe timpii tari sau o accentuare melodică mai insistentă), mergînd adesea pînă la o mascare a „osaturii pentatonice" (idem); acestor încorporări în pentatonică a unor „**p.** mai mult sau mai puțin stabilizați" (idem) li s-ar datora, după o seamă de teorii acreditate în muzicol. europeană (cărora li se afiliază și Breazul), evoluția sistemelor muzicale de la stadiul pentatonic la cel heptatonic" (Cl. L. F.)

piesă (fr. *pièce;* germ. *Stück*), nume generic pentru o compoziție **(1)** muzicală instrumentală sau vocală de obicei miniaturală. **P.** *de caracter*, v. *caracter, piesă de.* **P.** *de concert*, v. **Konzertstück.** (I. R.)

pife (cuv. engl.) v. **galoubet.**

piric (< gr. πυρρίχιος din πυρρίχη, o specie de dans războinic). În prozodia* antică, picior **(1)** alcătuit din două silabe scurte: ∪ ∪. (A. M.)

piston (fr. *piston;* germ. *Pumpenventil*) **1.** Ventil perfecționat, în 1839, între alții de Périnet și aplicat unora dintre instrumentele de suflat de alamă (corn, trp.; altele, precum *cornet à* **p.**, *trombon à* **p.** și trp. de jazz sînt prevăzute exclusiv cu **p.**). Spre deosebire de ventil, deschiderea tubului suplimentar se face nemijlocit, prin apăsarea **p.** cu degetul instrumentistului, care îi imprimă o mișcare de sus în jos.



Piston

piffero, denumirea it. a unor instrumente de suflat de mărime medie și mică, cu ancie* dublă, aparținînd familiei *Schalmei* **(1).** Aveau întinderea de c. o octavă*. Erau semnalate în sec. 14, ca instr. păstorești, dar aerau utilizate alături de cimpoi* și la festivitățile Crăciunului. Împreună cu trompeții, *pifferari* au fost angajați în serviciul curților princiare și al municipalităților. Sin.: *Oboi* din Abruzzi.* V. *bifara.* (Cl. L. F.)

pigborn (cuv. engl.), strămoșul îndepărtat al instrumentului *chalumeau**, cu ancie* simplă, tăiată direct din corpul instr. Sin.: *pibcorn.* (W. D.)

p'i-p'a (pi-pa), instrument popular la chinezi. Face parte din familia chitarelor*. Are patru coarde pe care se cîntă prin ciupirea cu degetul sau cu un plectru*. Este instr. de acomp. mai ales al cîntecului vocal. (L. B.)

piţărăi (pizari), copiii care colindă în ajun de Crăciun și de Anul nou, obicei răspîndit în V țării (Banat, Oltenia, Transilvania). Textul, generalizat cu unele mici variații, conține vestirea sărbătorii, urări de belșug și sănătate și cerere directă de daruri (nuci, alune, mere...). Versurile sînt scandate într-o anumită ritmică și sînt adesea presărate cu cuvinte hazlii. Copiii poartă bețișoare — pe alocuri numite „colinde" — cu care lovesc ușor ușile casei și grajdului sau scormonesc în cărbuni. Obiceiul se aseamănă cu urările romane (Du Cange): „Bună ziua lui Ajun / Că-i mai bună-a lui Crăciun / Că-i cu miei / Cu purcei / Merg copiii după ei... Dă-ne nuci / Că-s mai dulci...".

Bibliogr.: Pamfile, T., *Sărbătorile la români*, Buc., 1010—1914; *Istoria literaturii române*, I, Buc., 1964, volum colectiv. V. *colindă*. (E.C.)

più (cuv. it. „mai"), cuvînt care arată o intensificare a indicației pe care o precede (Ex.: **p.** *forte*, „mai tare"; **p.** *mosso*, „mai mișcat"; **p.** *largo* „mai rar" etc.).

pizari v. **pițărăi.**

pizzicato (cuv. it. /pitsicato/„ ciupit"), indicație tehnică pentru instrumentele de coarde și arcuș* prin care se cere punerea în vibrație a coardelor prin ciupire cu degetul. **P.** cu mîna dreaptă, cunoscut în tehnica orch. începînd cu Monteverdi, se notează prin scrierea cuvîntului întreg sau abrev. *(pizz.)* deasupra primei note din seria celor afectate de această indicație. Revenirea la cîntarea obișnuită se face prin indicația *coll arco* sau *arco**. În piesele de virtuozitate (de ex. la Paganini), se întîlnește **p.** cu mîna stîngă, ce se poate combina și cu execuția cu arcușul. Acest **p.** se indică printr-o cruciuliță scrisă deasupra notei.

plagal, ă (< lat. *plagius*, din gr. *plaghios*, „oblic") v. *cadență* **(1)**; *eh*; *mod* **(I)**.

plain-chant (cuv. fr.) v. **cantus planus.**

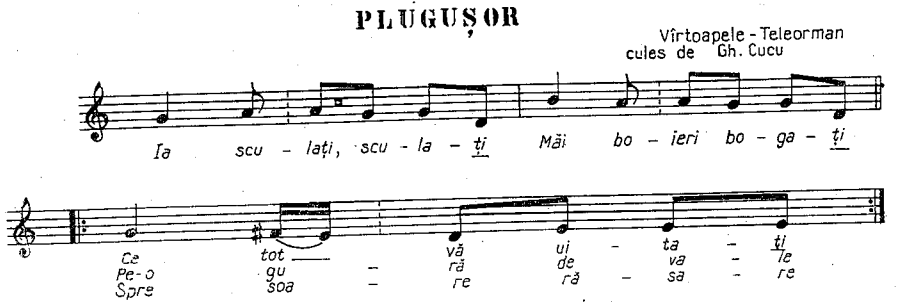
play-back (cuv. engl.), în general, reproducerea imediată a unei înregistrări* pe bandă de magnetofon* sau disc*. De asemenea, o tehnică după care muzica instr. și vocală este înregistrată în condiții acustice ideale și apoi reprodusă la difuzoare într-un studiou, unde cîntăreții mimează și interpretează în sincronism. Executanții sînt înregistrați pe o pistă de ghidare, sincronizată apoi cu pista inițială, căreia îi ia locul.

plein jeu (loc. fr. /plen joe/ „cîntat plin") tutti* caracteristic orgilor* franceze de tipul orchestrei*. **P.** are o consistență și calitate timbrală specială datorită faptului că sunetele acestui registru **(II)** sînt însoțite de un nr. (variabil de la un instr. la altul) de sunete care îi întăresc primele armonice* superioare (mai puțin terțele* și septimele*, ce apar numai odată cu cuplarea suplimentară, dar neobligatorie, a registrului de mixtură **(1)**). **P.** se bazează pe registrele cu caracter de „principal" („montre" 8', 16', „presant" 4', „doublette" 2') din orga principală la care se mai adaugă eventual registre linguale cu pavilionul* normal („trompeta" 8' și 4' sau 16') din pedalier*. Pot fi folosite și alte registre de principale („bourdon" etc.). Citeodată termenului de **p.** i se atribuie unilateral doar sensul de mixtură. Sin.: *grand choeur*. V. *organo pleno* (As. P. și S. R.)

plenum organum v. **organo pleno.**

plettro v. **plectru.**

plugușor, străvechi rit de fertilitate în folclorul românesc ce a suferit numeroase suprapuneri cu alte genuri **(I, 3)** și influențe, manifestîndu-se astăzi în forme variate. **P.** *copiilor* este simplu, textual vestind începerea muncilor agrare și conținînd urarea de belșug și fericire. În Muntenia temele sînt variate și, parțial, individualizate, ca și acelea ale colindelor*. Se cîntă ori se scandează. Melodiile sînt simple și se apropie de stilul colindelor: silabice, forme simple, structuri premodale, modale* sau pentatonice*, cu ritm regulat, adesea giusto silabic (v. sistem **(II, 6)**) **P.** *maturilor* este o manifestare amplă. Cel care urează este însoțit de un cor-



Bibliogr.: *The Focal Encyclopedia of Film and Television Technique*, New York, 1969; *Websters's Third New International Dictionary*, Springfield, Massachusetts, 1971. (D. U.)

plectru (< lat. *plectrum*; it. *plettro*; fr. *médiateur*; germ. *Plektrum, Schlagfeder, Griffel*), denumirea unei mici lame elastice, cu ajutorul căreia se ciupesc coardele unor instrumente. **P.** poate avea diferite forme, fiind confecționat din corn de animale, metal, piele, iar mai nou din material plastic. (W. D.)

tegiu de mascați (îndeosebi de „urși") și personaje grotești (moșul și baba, doctorul, șatr de țigani, ofițeri, turci, oameni îmbrăcați în paie...). Ei sînt încinși cu clopote mari, sar în sus, poartă bice, fluiere* din care mimează cîntarea, buhai*. În Moldova este simulată — ca și la capră* — moartea sau îmbolnăvirea personajului (ursul) și vindecarea lui. Textele, scandate, de mari dimensiuni, de o mare frumusețe poetică, descriu hiperbolic momente

ale muncii agrare și sînt presărate cu versuri satirice și pline de haz. Pe alocuri, se poartă un plug real, tras de boi, cu care se „trage o brazdă" în curtea omului colindat. Urările sînt înrudite cu cele de la turca transilvăneană și de la colindat.

Bibliogr.: Cucu, Gh., *200 colinde populare*, Buc., 1936; Marian, S. Fl., *Sărbătorile la români*, I–III, Buc., 1898–1901; Pamfile, T., *Sărbătorile la români*, Buc., 1910–1914; Comișel Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E. C.)

plurivocalitate v. **multivocalitate.**

pneuma (cuv. gr. πνεῦμα „suflu") v. **notație (IV).**

poarga v. **ardeleana (1) ; luncanul.**

poccetta v. **poche.**

poche (pochette) (cuv. fr. /poʃ, poʃet/ „buzunar", „buzunăraș"; it. *poccetta;* germ. *Taschengeige, Tanzmeistergeige;* engl. *kit*), violină* de dimensiune mică, din sec. 17–18, pentru uzul maeștrilor de dans. Cele 3 coarde au fost acordate în do^1 sol^1 re^2. (W. D.)

Pochette

pochette v. **poche.**

pochette d'amour (cuv. fr.) v. **viola d'amore.**

poco și **un poco** (cuv. și loc. it. „puțin"), cuvînt ce intră în alcătuirea unor indicații ca: **p.** *animato*, „puțin animat"; **un p.** *forte**, „puțin mai tare"; **p.** *più** *lento**, „puțin mai rar"; **p.** *più*, „ceva mai mult"; **p.** *a* **p.** *crescendo**, „puțin cîte puțin mai tare" etc. Apar uneori și forme derivate ca: *pochetto* sau *pochettino*, „puțintel"; *pochissimo*, „foarte puțin". **P.** *a* **p.**, „puțin cîte puțin".

podatus v. **melismă (2).**

podobie (BIZ.) (< sl. Подобенъ *podobeni*, „normă, model") v. **prosomie.**

poem, lucrare muzicală instrumentală cu caracter poetic (reverie, piesă lirică sau poveste muzicală) de construcție liberă. Termenul este împrumutat din literatură tocmai datorită apropierii în ceea ce privește conținutul ideatic. Construcția **p.** este de obicei liberă (dar există și **p.** în formă de lied*). Ex. de **p.** mai amplu: **P.** *pentru vioară și orchestră* de Ernest Chausson; **p.** *simfonic*, gen de bază al muzicii cu program*; lucrare simf. de cele mai multe ori monopartită (v. formă), de structură liberă, cu caracter liric, narativ sau dramatic, conținînd uneori teme-portret în care se recunosc personaje sau stări sufletești. Pretextul literar al unui **p.** *s.* poate fi declarat (printr-un program scris de autor însuși), indicat prin titlu sau doar sugerat. Un caz aparte îl constituie povestea muzicală (ex. *Petrică și lupul* de Serghei Prokofiev). Gen cultivat cu precădere de compozitorii romantici și ai școlilor naționale, **p.** *s* s-a inspirat din domeniul istoriei, literaturii și mitologiei. Creatori celebri de **p.** *s.* au fost: Liszt, Smetana, Richard Strauss. (I. R.)

poemă, lucrare simfonică cu caracter solemn, omagial, sau evocator de construcție liberă (ex. *Poema română* de Enescu). (I. R.)

point d'orgue (cuv. fr.) v. **coroană ; pedală (2).**

polarism, teorie funcțional-armonică, datorată lui Siegfried Karg-Elert, potrivit căreia funcțiile* sînt generate și ierarhizate în virtutea situării lor „polare" și echidistante față de un centru dat — în principal tonica*. Deși o teorie funcțională (chiar ultrafuncțională) în sens riemannian și, în general, tradițional, **p.** nu așează la temelia explicațiilor sale datele fizicaliste (seria sunetelor armonice*) ci pe cele de tip geometric, întreg sistemul major*-minor* aflîndu-se, după Karg-Elert, sub imperiul simetriei*, al comportării sale reflexe și al proprietății de reversibilitate. Din aceeași tradiție, **p.** preia două elemente dintre care cel dintîi, dualismul*, a dat naștere unor aprinse controverse, iar cel de al doilea „distanța" în cvinte (v. și cercul cvintelor) a dominantelor*, a cunoscut o existență mai mult subterană și, deci, incapabilă a determina o valorificare sistemică; de fapt, **p.** se servește, în virtutea acuzatului său geometrism, de aceste elemente nu în spiritul lor, ci prin ceea ce oferă ele ca mecanism concret operației de așezare în spațiu a funcțiilor. „Polare" sînt în **p.** înainte de toate dominantele (mai vechea denumire, deja polaristă, a d superioare și a d inferioare, cunoaște o abatere terminologică, d inferioară numindu-se *Contrante*, prin contragere de la *Contradominate;* aceste Contrante, în afară de egala lor situare față de tonică, dau naștere unui șir de d situate la cvinte superioare și inferioare. Aceste funcții constituie prima categorie a substitutelor, a celor *diatonice**. Cealaltă categorie, *substitutele cromatice** sau *ultrafuncționalele* raportează funcțiile la alte „distanțe", cum sînt cele de terță* *(Parallelklänge)* și de secundă *(Leittonwechselklänge)*. La rîndul lor, *Parallelklänge* se subîmpart în: 1. *Parellelenvarianten* (acorduri* majore relative* la o terță mică inferioară); 2. *Variantenparallelen* (acorduri majore la o terță mică superioară); 3. *Medianten* (acorduri majore la o terță mare superioară); 4. *Gegenmedianten* (acorduri majore la o terță mare inferioară), iar *Leittonwechselklänge* se subîmpart în: 1. *Terzgleichen* (acorduri minore la o secundă mică superioară); 2. *Gegenmediantenvarianten* (acorduri minore la o secundă mică inferioară) și 3. *Gegenkonkordanten* (acorduri micșorate la o terță superioară în major și la o terță mică inferioară în minor). Polaritatea se manifestă, în cazul ultrafuncționalelor, fie prin alternativa calității intervalului (mare sau mic), fie prin sensul în care acordul se atașează principalelor (inferior sau superior), fie prin mediul reciproc contrar (mod major sau minor) în care ultrafuncționalele pot fi introduse. O consecință

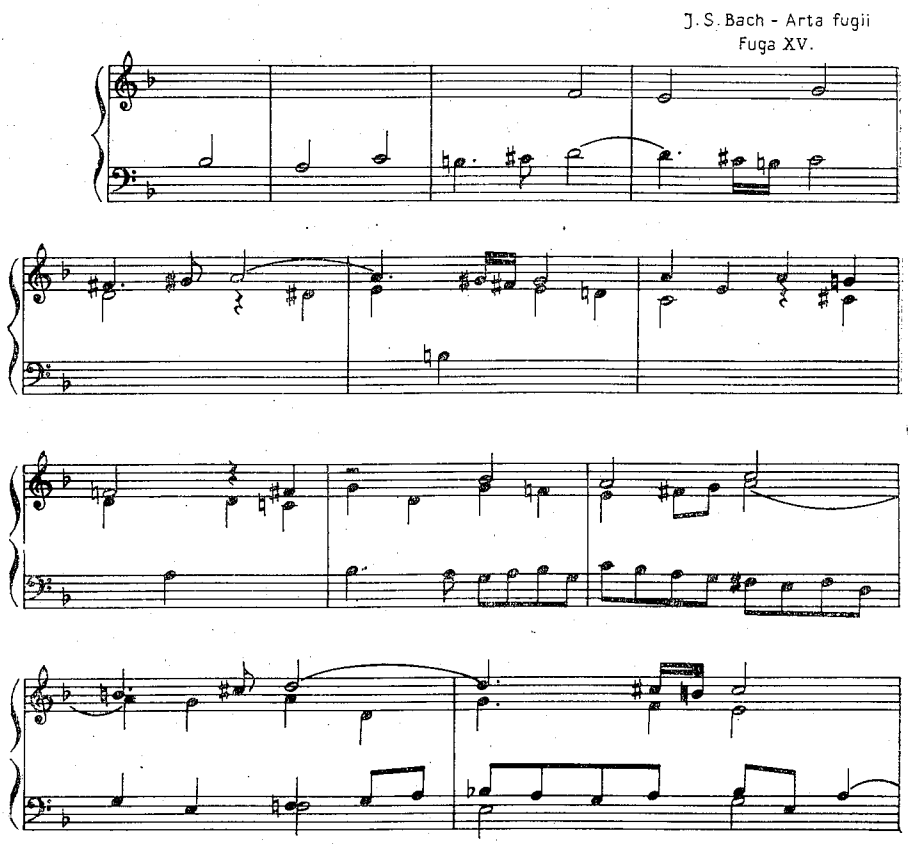
a proprietății reversibilității este și aceea a dispunerii inverse a d în minor față de major astfel încît treapta* a IV-a (de ex. trisonul pe *re*, în *la* minor) este d iar treapta a V-a s, explicația acestei situații constînd în sensul ascendental „pasului" D-T în major și cel descendent în minor (însoțite și de sensul corespunzător al sensibilelor* : ascendent în major și descendent în minor). V. *armonie* **(III, 2)**.

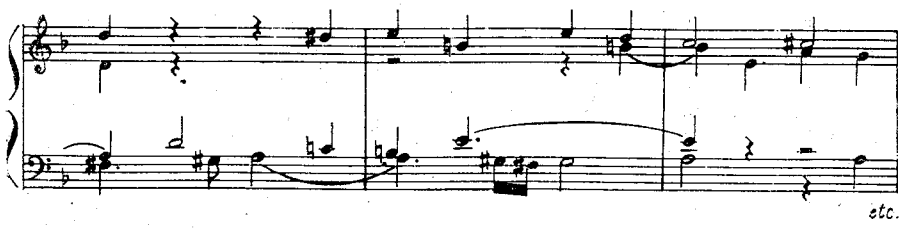
Bibliogr.: Karg-Elert, S., *Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmungen*, Leipzig, 1930; Reuter, Fr., *Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts. Konsonanz und Dissonanzlehre nach dem System von Siegfried Karg-Elert*, Halle Saale), 1952. (G. F.)

polcă 1. Dans* popular ceh, în măsură* de 2/4. A inspirat nenumărate piese muzicale destinate balurilor din sec. 19 și începutul sec. 20. **P.** celebre a creat Johann Strauss—fiul. **2.** V. *luncanul*. (I. R.)

polieleu (BIZ.) (< gr. πολύ ἔλεος, πολυέλεον *poli eleos, polieleon* „multă îndurare, multă milă"), cîntare al cărei text este alcătuit din psalmii* 134 și 135, care se cîntă la utrenia* praznicelor și sfinților cu polieleu. Denumirea de p. provine de la cuvîntul „milă" (ἔλέος), care se repetă des în psalmul 135 „că în veac este mila lui" ὅτι εἰς τὴν αἰῶνα τὸ ἔλεος αυτοῦ) precum și de la faptul că în timpul acestei cîntări toate candelele pline cu untdelemn (ἐλαία) sînt aprinse. (S. B. B.)

polifonie, categorie sintactică (v. sintaxă **(2)**) ce rezultă din suprapunerea a două sau mai multe melodii* aflate într-o dependență relativă. Bineînțeles, toate definițiile date p. se referă la superpoziția unor linii melodice (voci **(2)**), dar o viziune mai profundă reclamă două aspecte (valabile pentru orice categorie sintactică), unul de natură fizică și celălalt de natură estetică, respectiv : spațio-temporalitatea (dată de cele două axe, a frecvențelor* : verticală și a timpului : orizontală) și expresivitatea dată de felul cum se suprapun melodiile — deci include și tehnica polifonică — fapt ce a generat de-a lungul istoriei muzicii stiluri diferite cu rezultante estetice diferite). Dacă pentru primul aspect definiția lui Șt. Niculescu este elocventă : „o distribuție verticală (suprapunere) de monodii **(1)** *distincte*, care evoluează simultan și într-o relativă independență" (Rev. *Muzica* nr. 3, 1973), pentru



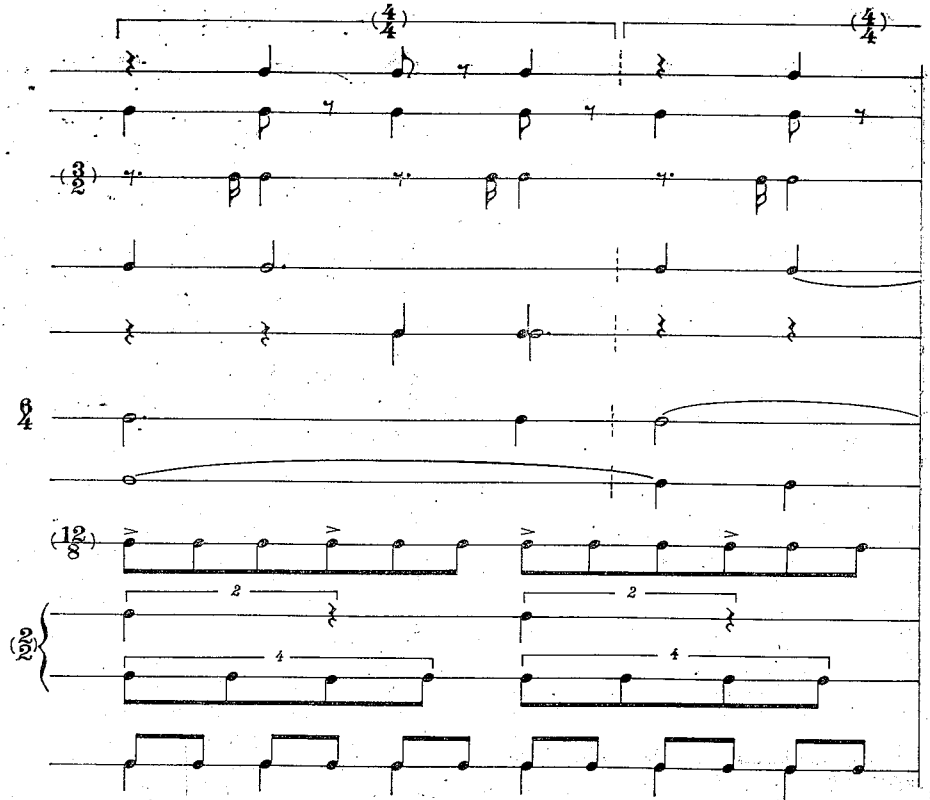


Polifonie

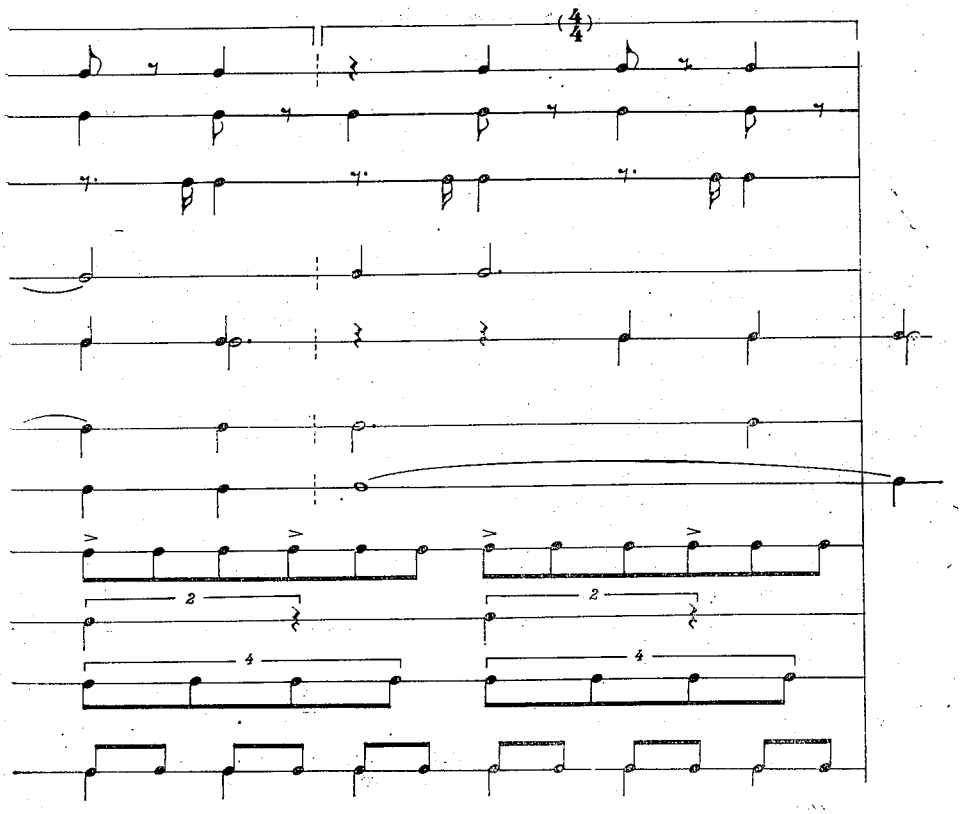
cel de al doilea, se impune o incursiune în practica muzicală. Astfel, **p.** ca mijloc de expresie rezultată din „energia liniară a unor melodii simultane" (Z. Vancea — *Polifonia modernă*, Rev. *Muzica* nr. 4, 1980), a jucat un mare rol, dominînd perioade importante în muzica europ. De la începuturile ei (sec. 12—13, după unele date, mult mai înainte : sec. 9—11, cînd apar primele notații de **p.** datorate teoreticienilor Hucbald și Ogier) și pînă în zilele noastre, **p.** și-a etalat natura expresivă chiar și în muzici marcate de alte categorii sintactice (cum ar fi omofonia*, monodia, sau combinația acestora, monodia **(2)** acompaniată — a se vedea clasicismul* muzical). Dar importanța **p.** reiese din puterea expresiei ce a făcut ca ea să domine sau să constituie o coordonată de bază a diferitelor epoci precum Renașterea*, definită prin **p.** vocală, barocul*, în care se realizează o simbioză perfectă între conceptul **p.** și cel armonic **(III, 1)**, grație lucrărilor lui J. S. Bach, făcîndu-se și trecerea de la **p.** vocală la cea instr., și epoca modernă-contemporană, respectiv sfîrșitul sec. 19 și sec. 20, caracterizată prin apariția unor curente și estetici noi, unde **p.** a revenit cu o altă haină și cu o pondere mare în determinarea stilistică. Menționăm în această direcție neoclasicismul*, dodecafonismul*, serialismul*, neoserialismul și doar pe doi dintre cei mai de seamă compozitori ai orientării naționale G. Enescu și B. Bartók. Totodată, **p.** a zămislit în toate aceste epoci forme* muzicale de importanță majoră în destinul muzicii europ., din care amintim : motetul*, madrigalul*, rondoul* — în **p.** vocală, ricercarul*, formele mici bi-, tri-partite, invențiunea*, canonul **(4)** etc., culminînd cu fuga* — în **p.** instr. a preclasicilor, unele forme (libere) bazate pe alăturarea de secțiuni (provenite din ideea de formă din folclor*, în orientarea folcloristă a sec. 20, sau, din rațiuni constructiviste, în serialism și neoserialism). Folosită deseori ca tip de scriitură în forme generate de alte categorii sintactice (ex. sonata*), **p.** a devenit în multe situații improprie acestora (ne referim la forma de sonată cultivată de muzica dodecafonică și serială). ■ Cît despre stilurile p., se poate spune că acestea reclamă o adevărată știință componistică și interpretativă (atît în **p.** vocală cît și în cea instr.). Înainte de afirmarea totală a **p.**, exista, de exemplu, stilul de baladă **(I)** (îmbinare între **p.** și omofonie) ; în perioada de dominare a scriiturii polif. (începînd din sec. 15, inclusiv instaurarea tonalității **(1)** în muzica preclasică, cînd se petrece convietuirea perfectă între **p.** și armonie), putem vorbi de prioritatea absolută a stilului imitativ* și a celui fugato*. Curentele sec. 20 ne-au obișnuit cu așa-zisul stil liber, sau liniar (exemple : neoclasicismul, dodecafonismul — v. liniarism). Totodată prin aceste stiluri se definesc și ipostazele **p.** (contrapunctul* imitativ, **p.** latentă, etc.). Arhetipurile sintactice, ca de exemplu imitația, putînd fi imaginate în abstract, au circulat de-a lungul sec. Le găsim proprii diferitelor sisteme **(II)** muzicale ca : sistemul modal medieval, cel tonal sau serial, fapt ce a dus la formarea și dezvoltarea unei discipline fundamentale în studiul artei muzicii și în special al compoziției **(2)** : c. p. Legile acestei discipline, unele create în abstract — c. p. pe specii, altele provenite din analiza riguroasă a lucrărilor existente — c.p. palestrinian, bachian etc. pornesc toate de la posibilitățile de suprapunere a unor monodii vizînd relațiile care guvernează înrudirea acestora (respectiv atît relațiile superpoziției orizontale cît și cele stabilite între orizontal și vertical). Astfel, practica muzicală a **p.** cunoaște o dezvoltare progresivă. Ea se detașează odată cu scriitura polif. din Ars Nova* florentină și fr. (Guillaume de Machault), se afirmă în muzica neerlandeză*, evoluția fiindu-i determinată de preocuparea pentru relațiile verticale, care priveau, în primul rînd, gîndirea intervalică ce influența conducerea vocilor (G. P. da Palestrina) și ulterior tendința spre un control acordic, deci spre emanciparea armoniei. Odată cu conturarea deplină a tonalității, se produce și convietuirea echilibrată a **p.** cu armonia. Autorul acestei sinteze desăvîrșite a fost J. S. Bach, a cărui creație rămîne atît un model de **p.**, preluat în sec. 20 de adepții neoclasicismului sub deviza „retour à Bach", cît și unul de armonie ce va fi dezvoltat de clasicism, romantism* și neoromantism, oarecum în dauna **p.** (muzică în care, deși omofonia, monodia și îmbinarea acestora, monodia acompaniată, domină, tehnica polifonă nu este abandonată, ci apare cu funcție importantă în unele lucrări ca : *Requiem*-ul de Mozart, ultimele cvartete ale lui Beethoven, operele lui Wagner, simfoniile lui Brahms, Bruckner, Mahler etc.). Odată cu părăsirea conceptului armonic, care ajunsese în neoromantism la o hipertrofiere, sfîrșind cu

spargerea sistemului tonal (v. atonalism), se găsesc noi modalităţi de exprimare muzicală prin revenirea la **p.** Iau naştere astfel trei curente care promovează tehnica **p.** vizînd valoarea egală a monodiilor suprapuse, cu menţiunea că exista o diferenţiere între monodii (prin *Haupt-* şi *Nebenstimme* germ. „voce principală şi secundară"), ce atribuia relief scriiturii (contururile). Acestea sînt: neoclasicismul reprezentat de G. F. Malipiero, I. Stravinski, P. Hindemith, G. Petrassi, A. Casella, etc., serialismul reprezentat de A. Schönberg, A. Berg şi A. Webern şi orientarea folcloristă în frunte cu B. Bartók, G. Enescu şi alţii. Diferenţa dintre cele trei curente constă în organizarea obiectului* sonor, care în final generează căi estetice diferite. Neoclasicii au recurs la o organizare liniară **liberă** cu puncte nodale armonice, serialiştii, la **p.** lineară imitativă organizată pe baza legilor seriei*, iar cei din orientarea folclorică la o fuziune armonico-polifonică a monodiilor provenite din folc. sau create în spirit folcloric. Ulterior neoserialismul (P. Boulez, K. Stockhausen, L. Nono, A. B. Zimmermann etc.) a depăşit decalajul între concepţia **p.** tradiţionale — liniară şi imitativă — şi organizarea serială printr-o invenţie continuă care a dat naştere sintaxei polif. libere. Dar, cu toată părăsirea stilului imitativ, a rămas aspectul liniar ce a intrat în contradicţie cu organizarea serială ieşită din zona detaliului datorită serializării tuturor parametrilor* care nu mai puteau fi urmăriţi în parte de conştiinţa auditivă, ci doar în totalitate. A rezultat astfel fenomenul global, ce se plasează în zona de percepere a aglomerării, respectiv textura*. ■ O privire asupra combinării sintaxelor relevă fenomene muzicale noi bazate pe simbioze de genul: (P, O) **p.** de omofonii, (P, E) **p.** de eterofonii, (P, P) **p.** de **p.**.., alături de combinaţia clasică, (P, M) **p.** de monodii, care a reuşit să domine multe sec. muzica europ. Desigur, unele combinaţii sînt deja utilizate în muzica nouă, altele aşteaptă să fie aplicate. În muzica românească îndeosebi **p.** de tipul (P, M) a fost prioritară (în lucrări semnate de: I. Perlea, D. Lipatti, F. Lazăr, C. Silvestri, D. Cuclin, Z. Vancea, T. Ciortea, S. Toduţă, L. Feldman, W. Berger, L. Comes, V. Herman, N. Beloiu ş.a.), dar, în combinaţie cu omofonia, nu a pierdut din vedere nici latura armonică a muzicii.

polimetrie (< gr. πολύς „mult" + μέτρον „măsură"), suprapunere de structuri metrice



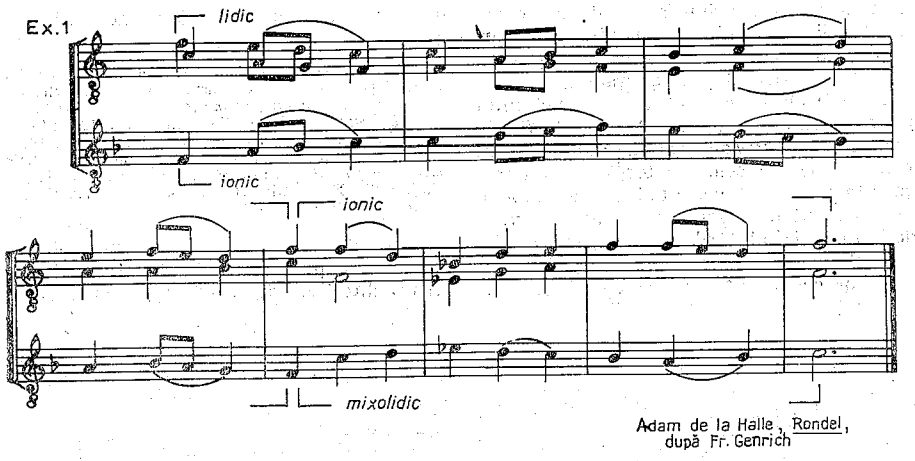
N.B. În partitură nu figurează, ca indicaţie de măsură, decît $\frac{6}{4}$ pentru toate vocile.



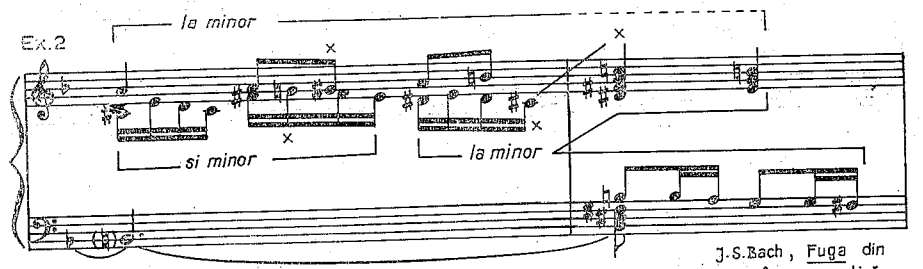
Polimetrie

(măsuri*) diferite. Este dezvoltarea pînă la ultimele consecinţe a independenţei ritmico-melodice a vocilor (2) dintr-un ansamblu polif. Ea implică automat poliritmia*, dar o depăşeşte. Se întîlneşte în mod curent în folclorul mai tuturor popoarelor, din Carpaţi pînă în Himalaia, din Africa pînă în insulele Pacificului, precum şi în muzica tradiţională orient. În cea cultă europ., p. a pătruns pe două căi : a) prin dezvoltarea firească a polif., ajungîndu-se încă din sec. 14 *(Ars Nova*)* la complexe eşafodaje metro-ritmice (graţie tehnicii izoritmiei*); b) prin influenţa folc. Cazurile cele mai numeroase de p. se întîlnesc în muzica sec. 20 — un ex. tipic constituindu-l acest pasaj din *Sacre du printemps* de Stravinsky (reper 70), a cărui schemă este următoarea : (ex.). Cazul limită al p. îl constituie execuţia simultană a două muzici diferite fără legătură între ele. Ex. clasic în materie îi aparţine lui Mozart (intervenţia orch. mici peste cea mare în *Don Giovanni*, actul I). Dar în muzica simf. procedeul a fost aplicat sistematic abia de la Stockhausen încoace (*Gruppen*, 1957, *Carré*, 1963). (A. M.)

polimodalism, dispunere simultană a două sau mai multe linii melodice aparţinînd fiecare unui mod (1) sau fragment modal distinct. Spre deosebire de politonalitate*, a cărei permanentă dificultate este respectarea distanţei de cel puţin şapte cvinte* între centri (tonicile*) polarizatori (condiţie necesară pentru separarea netă a elementelor tonale şi neincluderea lor într-un singur acord*), p. are un cîmp mai larg de aplicabilitate, datorită contrastului firesc ce se instaurează între caracteristicile modurilor. Explicaţia constă în caracterul *unic* al materialului tonal, variat, într-un caz, prin transpoziţie*, şi în caracterul *divers* al materialului modal, variat organic, în celălalt caz, printr-un mecanism de tipul metabolei*. Pe bună dreptate a considerat Messiaen politonalitatea ca pe un caz particular al p. Motivarea p. în conformitate cu gîndirea diferitelor epoci — p. avînd realmente o carieră multiseculară — are puncte de pornire diferite. Astfel, în polifonia* primitivă, era un compromis între monodia* (modală) abia încorporată în ţesătura polif. şi axioma consonanţei* ce trebuia să reglementeze orice raport „vertical" (ex. 1). Polif. barocă cunoaşte

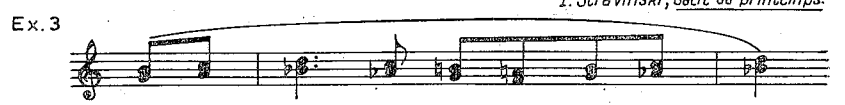


Adam de la Halle, Rondel, după Fr. Genrich

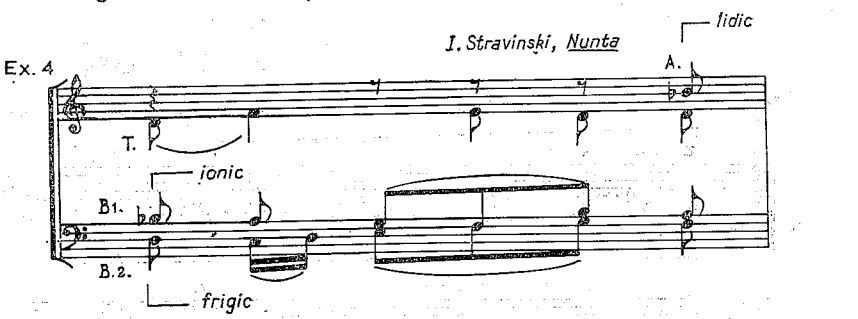


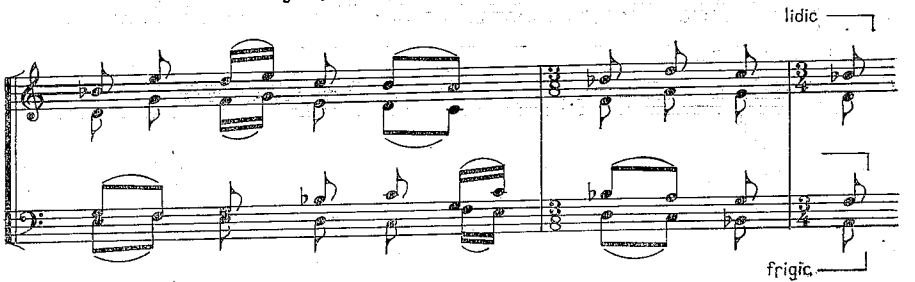
J.S.Bach, Fuga din Fantezia și fuga cromatică

I. Stravinski, Sacre du printemps.



I. Stravinski, Nunta





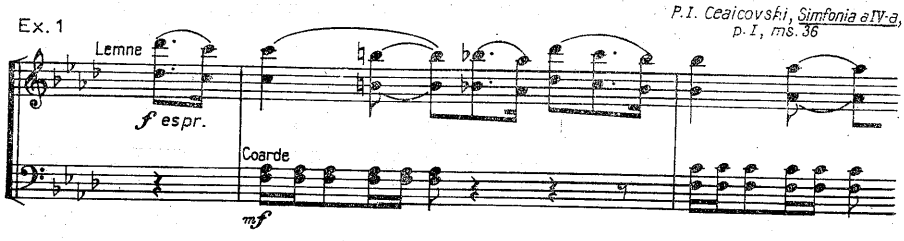
Polimodalism

deja restrîngerea modurilor la cele două aspecte ale tonalității **(2)**, majorul* și minorul*, dar, în condițiile pedalei **(2)** sau ale neutrului acord micșorat (v. și triton), nu ignoră cu totul **p.** (ex. 2). Reafirmarea cu vigoare a principiului în muzica neomodală a sec. 20 pornește fie de la formula de *faux-bourdon** a unui interval repetat, în speță a celui de terță*, prezentat însă prin false relații în variate ipostaze datorită tocmai concomitenței polif. a modurilor (ex. 3) sau de la formula mixtărilor **(2)**, fie prin împletirea, în maniera liniaristă*, a melodiilor, cu modurile lor concurente, cu cadențele **(1)** lor, ce rămîn indiferente față de acordul rezultat (ex. 4).

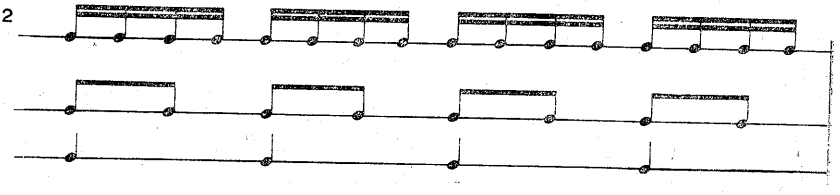
Bibliogr.: Horée, A., *De 1918 à nos jours*, în: *Précis de musicologie*, coord. J. Chailley, Paris, 1958; Messiaen, O., *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944; Costère, E., *Mort ou transfiguration de l'harmonie*, Paris, 1962; Berger, W., *Armonia, posibilități și limite*, în: *Muzica* nr. 7/1964; Eisikovits, M., *Unele elemente și aspecte moderne anticipate în creația lui Gesualdo di Venosa*, în: *Lucrări de muzicologie*, nr. 1, Cluj, 1965; Firca, Gh., *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Buc., 1966. (G. F.)

politritmie (< gr. πολύς „mult" + ῥυθμός „ritm"), suprapunere de structuri ritmice (v. ritm) diferite, dar păstrînd aceeași metrică (v

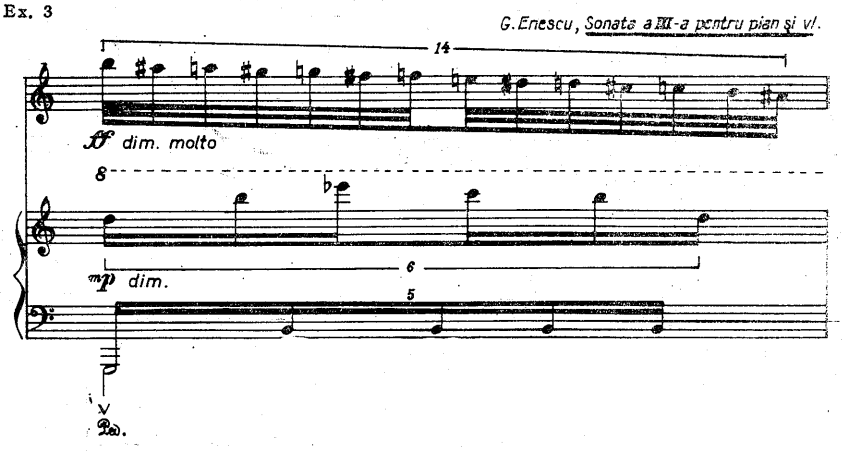
Ex. 1



Ex. 2

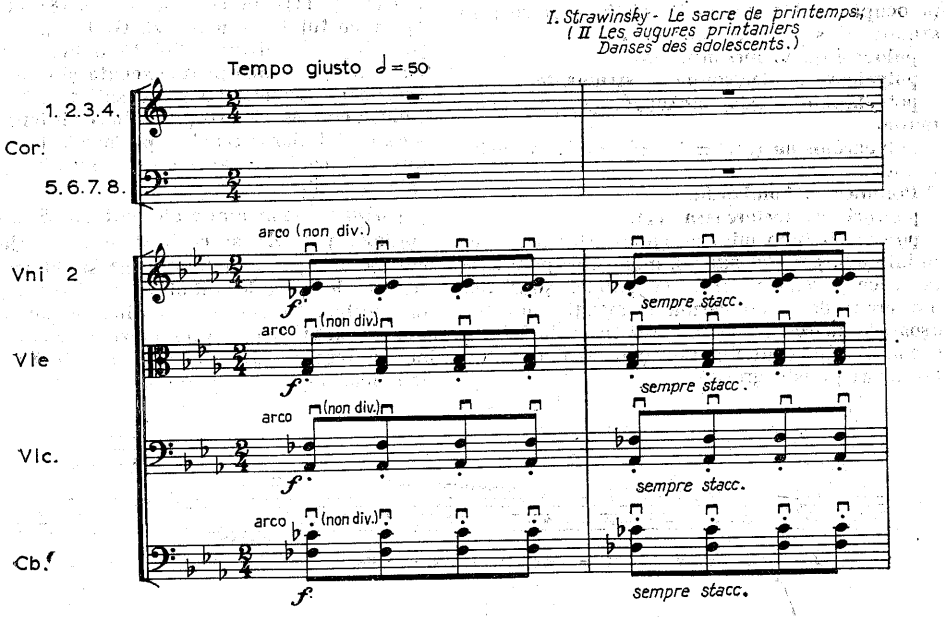


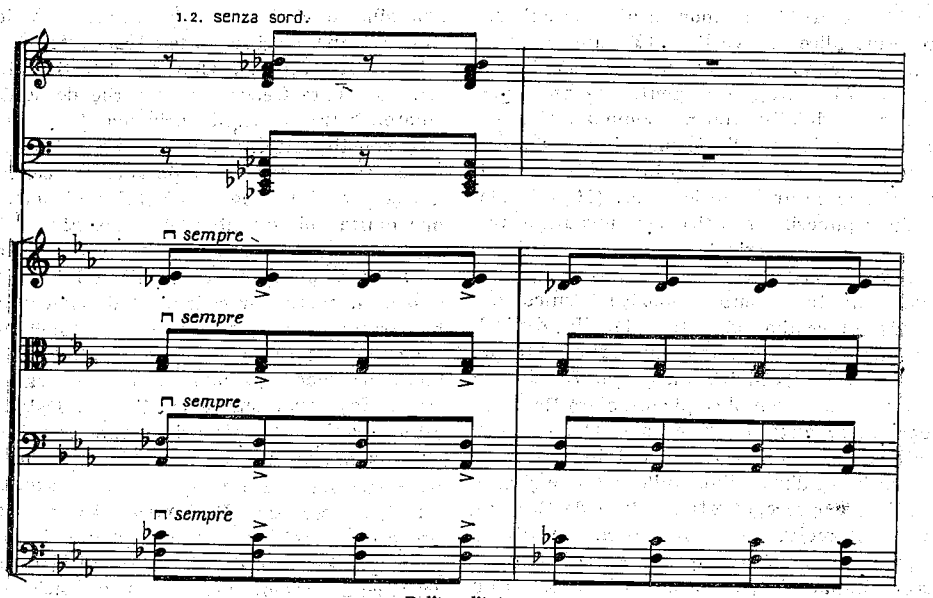
Ex. 3



măsură). Apărută în momentul diferenţierii ritmico-melodice a vocilor (2) ansamblului polif., p. a cunoscut o primă perioadă de înflorire în stilul *Ars Nova** pentru ca apoi, periodic, să revină în atenţia compozitorilor — mai ales a celor de azi. Se obţine prin : îmbinarea de ritmuri complementare, prin profilarea unui desen ritmic pe un fond de valori (II, 1) egale etc. Suprapunerile tematice beethoveniene antrenează p. caracterizate, ce culminează în complexele construcţii de leitmotive* ale lui Wagner sau în violentele opoziţii ritmice din simfonismul ceaikovskian (ex. 1). Un capitol aparte îl formează etajarea divizărilor diferite ale timpilor (1, 2). Diviziunile (1) pot fi regulate (ex. 2) şi primul exemplu tipic ni-l oferă Rameau în opera *Hippolyte et Aricie*, act. III, scena 9 („Frémissement des flots"). Mai interesant e însă conflictul dintre diviziunile regulate şi cele excepţionale, procedeu utilizat încă de Beethoven şi dezvoltat de romantici, pentru a se ajunge la structurile intricate ale lui Stravinsky, bunăoară *(Sacre du printemps)* sau Enescu *(Sonata a III-a pentru pian şi vl.*, partea a II-a, măs. 21 — ex. 3) (A. M.)

politonalitate, considerată, de unii teoreticieni, o lărgire a graniţelor tonalităţii (1), de alţii, consecinţă a investigaţiilor lui Debussy în lumea modală, termenul desemnează o suprapunere de tonalităţi (2) (două sau mai multe, fără ca una din ele să domine). În practica muzicală (respectiv în lucrări semnate de E. Satie, M. Ravel, D. Milhaud, A. Honegger, I. Stravinski ş.a.), p. apare frecvent în tipurile de scrieturi omofone* (reprezentată prin acorduri* suprapuse constituind adevărate blocuri sonore care, de obicei, se deplasează pe direcţii contrare, dar şi paralele) şi polifone* (folosind două sau mai multe linii simultane care aparţin la două sau mai multe tonalităţi). Prin întrebuinţarea excesivă a p. graniţele tonalismului au fost deseori depăşite, procedeul dînd naştere unor blocuri sonore complexe în care funcţiile* tonale respective nu se mai disting, anulîndu-se din punct de vedere psihologic. O asemenea practică a fost abandonată cu timpul, lăsînd loc altor organizări ale blocurilor sonore, venite din practici sau teorii proprii conglomeraţiilor care realizează sonorităţi compacte (ex. : în muzicile lui E. Varèse sau P. Boulez). De asemenea organizarea polif. politonală (prin linii suprapuse aparţinătoare diferitelor tonalităţi), caracteristică unor reprezentanţi ai neoclasicismului* muzical, a cedat cu timpul terenul organizării seriale* sau modale* tot datorită faptului că tonalităţile îşi pierdeau funcţia psihologică. Astăzi, aspectul politonal reapare sub o altă haină estetică, fiind o îmbinare a p. cu polimodalismul*, gîndită pe fondul unor aspecte intermediare de suprapuneri de straturi.

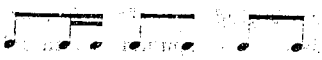




Politonalitate

polocsia v. **brîul.**

poloneză, dans polonez vechi în 3/4, asemănător unei plimbări (în alai), în paşi ritmici nu lipsiţi de solemnitate. Ritmul caracteristic:



În creaţia lui Chopin, devenită piesă* de gen, **p.** ocupă un loc însemnat, distingîndu-se prin grandoare şi dramatism. (I. R.)

polunoşniţă v. **mesoniktion.**

polychord v. **electrofone, instrumente.**

polychronion (gr. πολυχρόνιον), v. **aclamaţie.**

polychrónisma (gr. πολυχρόνισμα), v. **aclamaţie.**

Pommer v. **bombardă.**

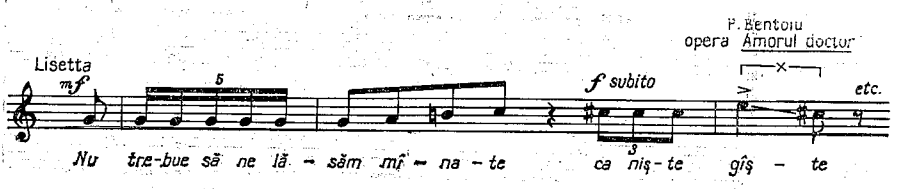
ponturi v. **fecioreasca (1).**

pop musie /pop miuzic/, (prescurtarea termenului engl. *popular music),* muzică de popularitate, cu largă audienţă la public, şlagărele, indiferent de genul căruia le aparţin (muzică uşoară* sau rock). Desemnarea în exclusivitate a contextului contemporan al muzicii rock cu termenul **p.** este greşită.

Bibliogr.: Caraman-Fotea, Daniela şi Lungu, Fl., *Disco Ghid-Rock,* Buc., 1979; Stambler, I., *Encyclopedia of Pop, Rock and Soul,* Londra, 1974. (M. M.)

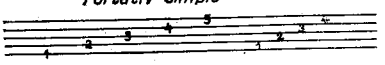
portament (< it. *portamento;* fr. *port de voix),* alunecare lină a vocii **(1)** de la un sunet la altul, atingînd aproape neobservat sunetele intermediare. Originar a fost un ornament* asemănător apogiaturii* lungi inferioare, folosit mai ales la cadenţe **(1).** Pe la mijlocul sec. 18, termenul apare cu înţelesul de astăzi. Grafic este indicat prin legato*, printr-o liniuţă oblică sau prin cuvîntul **p.** Se mai poate executa şi la instr. de coarde şi la unele instr. de suflat (trb. sax.). Folosit cu măsură, este un mijloc de intensificare a expresiei, dar excesul de **p.** dovedeşte lipsă de gust. Se confundă adesea cu *glissando** şi *portato.* (E. Z.)

portativ, semn grafic alcătuit din 5 linii orizontale, paralele şi echidistante, cu ajutorul căruia se reprezintă înălţimea* sunetelor, prin scrierea lor pe cele 5 linii şi spaţii determinate de acestea. Numerotarea liniilor se face de jos în sus (ex. 1). Pe **p.** pot fi reprezentate 11 sunete; pentru reprezentarea celorlalte sunete mai grave sau mai acute se folosesc linii suplimentare

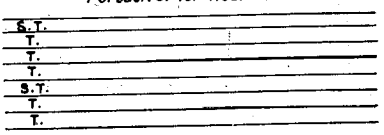


Portament

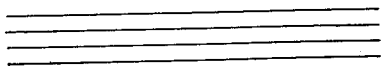
Ex.1 *Portativ simplu*



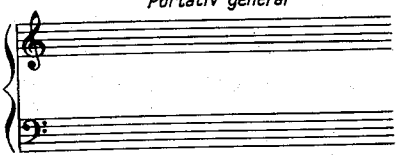
Ex.2 *Portativul lui Hucbald*



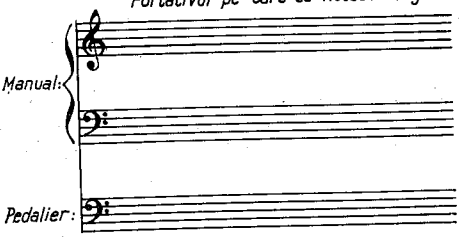
Ex.3 *Portativul lui Guido d'Arezzo*



Ex. 4 *Portativ general*



Ex.5 *Portativul pe care se notează orga*



așezate dedesubtul sau deasupra **p.** Ideea notației muzicale pe linii paralele, orizontale echidistante a apărut prima dată în sec. 9 la Hucbald (840—930). Numărul liniilor era condiționat de diapazonul **(4)** melodiei respective și varia de la 6 la 16 linii. Distanțele de ton* și semiton* erau notate, la început, în stînga **p.** și se respectau pe tot parcursul melodiei (ex. 2). În sec. 11, G. d'Arezzo a realizat un nou sistem de notație, reducînd liniile **p.** la 4 (ex. 3). Pentru precizarea sunetelor el a folosit cheile* *(Do, Fa, Sol)*, așezate la capătul din stînga al **p.** Perfecționarea notației **(I)** muzicale a stabilit mai tîrziu numărul liniilor **p.** la 5, pe care se notează și astăzi. **P.** de 5 linii se numește **p.** *simplu*, iar cel format din 2 **p.** *simple* unite printr-o bară verticală și o acoladă*, la capătul din stînga, se numește **p.** *general* (ex. 4). Acest **p.** este folosit pentru notarea unor instr. ca pianul*, calesta*, clavecinul*, armoniul*, harfa*, orga* mică. Pentru notarea știmei de orgă mare se folosește un **p.** *general* (pentru manual*) și un **p.** *simplu* (pentru pedalier **(1)**) (Ex. 5). Sin.: *pentagramă*. (M. M.)

port de voix (cuv. fr.) v. **apogiatură; portament.**

positiv (fr. *positif*, germ. *Positiv)*, spre deosebire de orga* portativă (regal*), o orgă mică, montată într-un loc fix. **P.** are un manual*, un pedalier **(2)** și puține registre **(II)** (în general labiale de 8′ și 4′ închise — v. picior **(2)**). A fost folosit pentru executarea basului continuu*, dar și în muzica de cameră*. În uz între sec. 15—18. V. *orga di legno*. (As. P.)

possibile (cuv. it. „posibil"), cuvînt cu rol de superlativ care, alăturat unui termen de nuanță sau mișcare, indică efectul maxim posibil al acestuia. Ex.: *pianissimo** **p.**, limita inferioară posibilă a intensității sunetului; *prestissimo** **p.**, rapiditatea maximă cu care se poate executa pasajul respectiv.

poșovaica 1. Denumire sub care sînt întîlnite două variante (**p.** *pe un picior* și **p.** *pe două picioare)* ale brîului* bănățean nou, în jud. Caraș-Severin. Ambele sînt jucate de bărbați în formație de linie sau semicerc cu brațele pe umeri. Au ritm binar*, dactilic* și, fiecare, melodie proprie. Mișcarea este rapidă cu pași și sărituri mărunte executați pe loc, alternînd cu deplasări bilaterale (prima variantă) sau pași largi încrucișați în față și spate (a doua variantă). Este caracteristică concordanța perfectă între motivele* muzicale și cele coregrafice. **2.** Joc popular românesc, de cuplu, întîlnit în Țara Făgărașului, ca dans final în suita ciclică. Este o variantă mai simplă a hațeganei*. Se execută pe loc (perechile liber răspîndite în spațiul de joc) și constă dintr-o legănare și o învîrtire, în alternanță liberă, cu frecvente treceri pe sub mînă la sfîrșitul frazelor* muzicale. (C. C.)

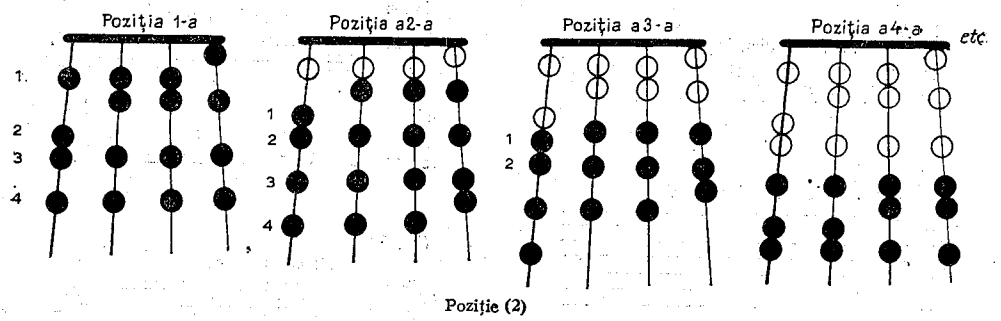
Posthorn v. **corno da caccia.**

postludiu (< lat. *post* „după" + *ludus* „joc"), secțiune de încheiere sau secțiune suplimentară independentă de la sfîrșitul unei lucrări muzicale. Ant.: *preludiu**. (I. R.)

potpuriu (< fr. *pot-pourri)*, aranjament* muzical format din fragmente eterogene (disparate) aparținînd mai multor lucrări, îmbinate liber, fantezist, fără o logică anumită. **P.** de obicei îmbină cîntece la modă, arii* din operete*, dansuri* de mare circulație. V. *Uvertură*. (I. R.)

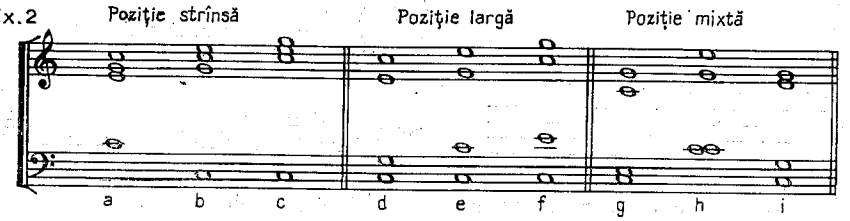
poziție 1. Modul în care un instrumentist ține un instrument cu coarde și arcuș și apucă arcușul. În evoluția tehnicii vl. s-au distins trei școli determinate de maniera de apucare a arcușului (germ., fr., belgiană și rusă). **2.** Si-

Ex. 1



Poziție (2)

Ex. 2



Poziție (3)

tuarea provizorie a mîinii stîngi, în evoluția sa de-a lungul tastierei (v. limbă). O **p.** este delimitată de intervalul de cvartă* dintre degetele 1 și 4. Pornind de la **p.** întîia, în care degetul întîi produce sunetul imediat superior celui produs de coarda* liberă, parcurgerea tastierei înregistrează prin deplasarea acestui deget 11—12 **p.** Ușurința și capacitatea de evoluare sigură pe tastieră se asigură prin studiul temeinic a șapte **p.** și mai cu seamă a schimbului de **p.**, prompt, bine articulat, bine intonat. (G. M.). **3.** Dispunere a vocilor **(2)** în cadrul unui acord*. Pentru armonia **(III, 2)** clasică, la patru voci, în care elementul constructiv unic îl constituie trisonul, sînt admise trei **p.**: *strînsă*, *largă* și *mixtă*. În **p.** strînsă, elementele acordului sînt apropiate unele de altele (în virtutea construcției în terțe* a acordului); singura excepție o constituie, chiar și în această **p.**, distanța dintre bas și celelalte voci, care poate fi mai extinsă. În **p.** largă, elementele, acordului sînt spațiate, fără a se depăși, între vocile superioare, intervalul* de octavă*; se spune că între vocile **p.** strînse nu se pot intercala alte elemente, în timp ce între acelea ale **p.** largi elementele intercalabile pot fi chiar un acord în **p.** strînsă. **P.** mixtă este o combinație a primelor două. **P.** acordului nu schimbă natura trisonului nici măcar în măsura în care lucrul acesta se întîmplă totuși în cazul răsturnării*. ■ O accepție particulară a noțiunii, vizînd caracterul melodic, este raportul dintre bas și sopran. În virtutea componentei acordului aflat la sopran, **p.** poate fi la octavă *(a; d)*, la terță *(b; e)* sau la cvintă* *(c; f; g; i)*. (G. F.)

praecentor (cuv. lat. „întîiul cîntăreț"; fr. *préchantre)*, în bis. cat., cîntărețul care conduce cîntarea și intonația **(I, 3)**. Era uneori și director al unei *maîtrise**. Are un rol asemănător protopsaltului*. (G. F.)

prag auditiv, valoare minimă la care vibrația* unui corp poate fi percepută ca sunet* (resp. 16 Hz*, 1/16 secundă). **P.** diferențial este minimum-ul diferenței perceptibile dintre două valori ale stimulilor auditivi. V. *auz* **(I, 2)**.

Bibliogr.: Helmholtz, H. von, *Die Lehre von den Tonempfindungen.* Braunschweig, [1]1863; [6]1913; Reinecke, H.-P., *Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens*, în: *Schriftenreihe des musikwissesnschaftlichen Institutes der Universität*, Hbg. III, Heidelberg, 1964; Winkel, Fr., *Vue nouvelle sur le monde des sons*, Paris, 1963; Daniélou, A., *Sémantique musicale*, Paris, 1966; Ogden, R. M., *Hearing*, New York, 1924; Stevens, St. S., Loring, J. G.C., and Cohen, D., *Bibliography on Hearing*, Cambridge, 1955.

preambul, introducere **(2)** (ca parte de ciclu **(I, 2)** în muzica instrumentală), cu sau fără legătură tematică, cu restul lucrării muzicale. (I. R.)

precipitando (cuv. it. „precipitînd, grăbind"), indicație de tempo **(2)** prin care se cere o bruscă grăbire a mișcării.

predeterminare. Termenul are în muzică foarte multe accepții referindu-se la actul componistic și avînd implicații directe în stilistică. Privită abstract, **p.** se extinde la toate nivelele muzicale, de la microstructura sonoră pînă la macrostructură (v. structură), fiind și un instrument de analiză a stilurilor* componistice. Condiția abstractă presupune determinarea

unui fenomen sonor (înțeles în sens larg), precedat de cauze sau rațiuni imediat anterioare acelui fenomen. Practica a dovedit că această determinare, imediat anterioară, ține de organizarea și legile sistemului în care se încadrează muzica, bunăoară de legile care guvernează structurile în afara timpului, de actul alea (în muzica aleatorică*), sau de latura intuitivă (în unele muzici improvizatorice*, care ignoră chiar și actul alea). Acest lucru s-ar traduce în practică prin multitudinea situațiilor în care se determină fenomenele muzicale (și care diferă de la compozitor la compozitor). Un exemplu comun l-ar constitui legile și traseele armonice în armonia **(III, 2)** tonală (astfel, determinarea treptei* a VI-a în legătură cu celelalte trepte care o premerg în toate situațiile dintr-o lucrare sau din întreaga creație a unui compozitor). Deși legile sînt restrictive, prezintă multiple situații concrete definind unele stiluri și chiar personalități muzicale. Tocmai **p.** legăturilor armonice poate descrie caracteristica unui stil sau preocuparea pentru un anume aspect armonic propriu muzicii unui compozitor fiind totodată și un instrument de comparație foarte util în stilistică. Exemplele pot fi extinse la multe alte nivele muzicale, cum ar fi predeterminarea formei în funcție de limitele naturii unor obiecte sonore* (deci de posibilitățile lor) ceea ce constituie și corespondența dintre micro și macrostructură, sau predeterminarea unor concepte estetice în funcție de grupul etnic căruia îi aparține creatorul — problemă ce atinge nivelul socio-cultural etc.

pre loc (pră loc) 1. Joc* popular românesc, de bărbați sau mixt, întîlnit în zona Oravița (jud. Caraș-Severin). Este o variantă a briului* bănățean vechi (bătrîn) și se joacă în semicerc cu brațele pe umeri. Are ritm asimetric 7/16 —

— și mai multe variante **(I, 1)** melodice; mișcarea e ste vioaie cu pași mărunți și arcuiți pe primul timp **(I, 2). 2.** Joc pop. românesc, de cuplu, întîlnit în Cîmpia Banatului (jud. Timiș). Se joacă în formație de „perechi în linie" cu partenerii situați față în față ținîndu-se simetric de ambele mîini. Are ritm binar* și mai multe variante melodice; mișcarea este rapidă cu pași mărunți executați pe loc și cu mici deplasări bilaterale. Face parte din grupa ardelenelor **(1)** nesincopate. (C. C.)

prelucrare, transformare într-un anumit grad a unui material muzical „dat", potrivit unor norme componistice variate și avînd mai multe finalități practice: **1.** Desfășurarea pe un *cantus firmus** sau pe o temă* *ostinato** — deci în condițiile păstrării identității modelului —unei forme* polif. (ex. misa **(2)** /-parodie/, motetul*, preludiul **(1)**-coral, passacaglia*, ciaccona*, frottola*, folia*). **2.** Edificare a unei compoziții **(1)**, deobicei miniaturale, pe baza unui cîntec pop., în care identitatea modelului rămîne mai mult sau mai puțin intactă. În condițiile unei muzici omofone* (destinată de regulă corului*), vocea **(2)** purtătoare a melodiei-model este cea superioară. V. și rapsodie. **3.** Parafrază*. **4.** Fantezie **(2). 5.** Transcripție **(1). 6.** Aranjament*. ■ Dacă în ev. med. diferite modalități de modificare a materialului muzical preexistent — inclusiv în cazul parodierii, mai tîrziu al parafrazării — nu cunoștea nici o restricție (cel mult obligativitatea respectării, la una din voci, a c.f.), iar în Renaștere* și în baroc* aproprierea, în diferite grade, a unei idei muzicale, era frecventă (Monteverdi-Schütz; Bach-Vivaldi; Händel-Scarlatti), interdicția preluării unei idei frizînd plagiatul — în ciuda licențelor pe care le favorizau tocmai formele specifice romantismului* **(p. (3, 4, 5))** — se reglementează prin dreptul de autor (extins pînă la 50 de ani de la moartea compozitorului); deja barocul și, pe deplin, clasicismul* menționau în cazul temei* cu variațiuni sursa ideii generatoare. V. *incipit* **(II)**; *improvizație; variație* **(1)**; *variantă* **(1, 3)**. Echiv. germ.: *Bearbeitung.* (G. F.)

preludiu (< lat. *praeludium;* it. *preludio;* fr. *prélude;* germ. *Vorspiel)* **1.** Scurtă improvizație* care precede execuția unei piese vocale, instrumentale, vocal-instrumentale sau oficierea unei ceremonii religioase, avînd o dublă funcție: aceea de a-i „acorda" pe interpreți prin fixarea tonului de bază (v. intonație **(I, 1)**) și aceea de a crea un „montaj psihologic" propice receptării mesajului muzical ce urmează să fie transmis. Pînă în sec. 16, termenul de **p.** a avut numai această accepțiune. În sec. 17 piesele instr. care, în acest context, nu aveau o scriitură polif. de fugato* erau denumite **p.** ■ În serviciul religios protestant, intonarea coralului* era precedată de un **p.** — *coral* (germ. *Choralvorspiel)* fie improvizat („a preludia" = a cînta liber, a improviza), fie consemnat în partitură*; cel din urmă, utilizînd o mare varietate de procedee omofone* și polif., a conturat **p.**-coral al lui J. S. Bach. **2.** Începînd din a doua jumătate a sec. 16, numele a desemnat, **p.** ext., piesa muzicală care prefațează fuga*, suita **(I, 1)**, cantata*, opera* etc. În acest sens, **p.** este sin. cu introducere **(2)** *(entrada, entrée*, intrada*)* sau chiar cu uvertură*. Spre sfîrșitul sec. 17, **p.** devine numele obișnuit al primei părți din suita instr. (pentru laută*, clavecin*, orch. etc.). În principiu, arhitectura **p.** nu este canonizată, el putînd adopta forma de lied* bi- sau tripartit, de *sinfonia** it., uvertură fr. etc. **P.** care preced fugile și toccatele* de orgă sau clavecin ale lui J. S. Bach au, de cele mai multe ori, forma suită, cu evoluția tonală obișnuită la dominantă* sau la relativa* majoră*. **3.** Începînd din sec. 19, numele este atribuit printr-o ext. și mai largă, și unor piese muzicale de sine stătătoare, indicînd asupra dimensiunilor reduse și a libertății formale a acestora. **P.** de operă sau de suită pentru orch. capătă și ele o

oarecare autonomie, putînd fi executate şi independent de context; prin emanciparea lor se naşte p. *simfonic*. P. pentru pian sînt grupate uneori în cicluri (**I, 1**), „construite" pe baza opoziţiilor dinamice*, de caracter (v. caracter, piesă de) etc. dintre piesele componente. În epoca modernă au compus p. (instr. sau simf., independente sau în cicluri) Chopin, Debussy, Rahmaninov, Skriabin. În muzica românească: Enescu, I. Dumitrescu. (S. R.)

preludiu-coral v. **preludiu (1)**

prestissimo (cuv. it. superlativul lui *presto**), indicaţie de tempo **(2)** ce desemnează cea mai rapidă mişcare în muzică.

presto (cuv. it. „iute"), indicaţie de tempo **(2)** ce desemnează o mişcare rapidă, mai repede decît *allegro**; deseori mişcarea ultimei părţi dintr-o sonată* sau simfonie*.

priceastnă (priceasnă) v. **chinonic.**

pricestniar v. **chinonicar.**

primadonă (< it. *prima donna*), prima cîntăreaţă a unui teatru de operă. Termenul apare prin sec. 17, cînd femeile au fost admise pe scenă. În sec. 18—19 orice trupă (v. ansamblu **(I, 1)**) avea cîte două p.: *prima donna assoluta* şi *prima donna altra* sau *seconda donna*, corespunzătoare rolurilor obligate* din dramaturgia de operă* a vremii. Astăzi, p. ext., cîntăreaţă celebră de operă.

Bibliogr.: Edwards, H. S., *The Primadona. Her Hystory and Surroundings from the 17th to the 19th Century*, Londra, 1888, 2 vol.; Weismann, A., *Die Primadonna*, Berlin, 1940. (E. Z.)

prima prattica v. **musica mensurata; monodie.**

primaş, nume ce se dă în părţile Transilvaniei conducătorului unei **formaţii*** instrumentale (taraf*), el fiind totodată şi purtătorul melodiei principale. Mai întotdeauna, p. formaţiei este un violonist. (L. B.)

primă (< lat. *prima* „cea dintîi") **1.** Cel mai mic interval* posibil în muzică format între două trepte* de aceeaşi înălţime*, adică format prin repetarea notei date (ex. 1) (v. unison). P. se notează cu cifra 1 şi poate fi de două feluri: p. *perfectă* (ex. 2) şi p. *mărită* (ex. 3) avînd o mărime de 1 semiton* cromatic. Se notează 1+. **2.** Treapta* întîia la o treaptă dată, la un sunet dat. **3.** Vocea **(2)** cea mai acută a unei categorii de instr. sau a vocilor **(1)** umane, care execută partea, — uneori cea mai importantă — a ţesăturii muzicale *(soprană* p., *tenor* p., *vl.* p., *fl.* p. etc.). (M. M.)

primiceri (BIZ.), (< gr. πριμικήριοι *primichirioi*), cîntăreţi care, cîte unul la fiecare strană*, urmau imediat după domestic*. Se numeau astfel pentru că de la p. începea numărătoarea cîntăreţilor. (S. B. B.)

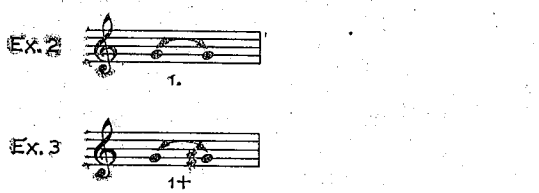
primo (cuv. it. „primul") v. **secondo; volta (I, 2).**

principale (cuv. it.) **1.** obligat*. **2.** V. *concerto grosso; orgă; mixtură* **(1)**; *plein jeu.*

pripeală (< sl. припѣвъ, припѣти „a cînta cu", „a repeta"), verset care însoţeşte cîntarea unui psalm* sau a unui imn **(1)**. Echiv. gr. *acrotelevtion* (ἀκροτελεύτιον). *V. stih.* (S. B. B.)

pripeale (< sl. припѣвъ), stihiri* scurte, alcătuite de Filothei Monahul de la Cozia (în pragul anului 1400), care se cîntă pe stihuri alese din psalmi (adaptaţi de Nichifor Vlemides, 1197—1272); se cîntă după polieleul* sărbătorilor domneşti, ale Maicii Domnului şi ale sfinţilor cuvioşi şi mucenici mai însemnaţi. Din numărul iniţial de stihuri s-au reţinut pentru fiecare sărbătoare numai cîte şase stihuri. Sin.: *veliceanii; veniceanii; venicearii; mărimuri.* (S. B. B.)

priveghi (în folc. rom.), cîntec ceremonial funebru, cu arie de răspîndire redusă la Transilvania de S, întîlnit sporadic, în jud. Năsăud şi Cluj, parţial în Moldova de N. Este executat în grup, de femei „numite" (care nu sînt rude ale mortului), la miezul nopţii. Moştenire a unei străvechi culturi autohtone (probabil geto-dace) p. are o tematică profană, exprimată în versuri de o mare expresivitate şi frumuseţe. Temele poetice sînt variate dar perfect cristalizate, intervenţiile interpretelor fiind minime: cearta cucului cu moartea, rămasul bun de la rude („strigă moartea la fereastră"), vama, cocoşdaiul (unele cîntece poartă acest din urmă nume sau „cîntecul ăl mare"). Maica Domnului scrie morţii cu cerneală, plecarea rudelor după carul funebru pentru a ruga mortul să mai



Primă (1)

rămînă. Din punct de vedere structural, cîntecele aparţin unui strat arhaic: melodii silabice, (rareori folosesc melisme*), material sonor redus la pentacordie (v. pentacord) minoră, formă de două, rar trei, rînduri melodice*, cu cadenţă (1) interioară pe 1 sau 2 (A_2 BI A_c; AI B_2 etc.); în formele contaminate cu melodica altor genuri (de ex. în ţinutul Pădurenilor, Hunedoara), forma este mai amplă. Unele teme sau motive peotice („călătoare") se întîlnesc, puţin modificate, şi în alte cîntece ceremoniale funebre. V. *bocet; cîntecul bradului; Zori.*

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *„Ale morţului" din Gorj*, Buc., 1936; acelaşi, *Despre bocetul de la Drăguş*, Buc., 1932; Cocişiu, Il., *Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare*, Sighişoara, 1944; Comişel Emilia, *Antologie folclorică din ţinutul Pădurenilor*, Buc., ²1964; Bîrlea, O., *Cîntecele rituale funebre din ţinutul Pădurenilor (Hunedoara)*, Anuar, Muzeul de etnogr. al Transilvaniei, pe anii 1966–1970, Cluj, 1971; Densusianu, O., *Flori alese din cîntecele poporului*, Buc., 1920; *Istoria literaturii române*, I, Buc., 1964. (E. C.)

priveghier, (BIZ.) volum ce cuprinde cîntări de la privechiere (slujbă care uneşte vecernia* de utrenie*, la sărbătorile mari). (N. M.)

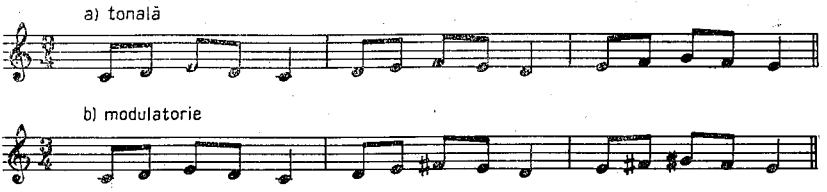
proceleusmatic (< gr. προκελευσματικός din πρὸ „pentru" + κέλευσμα = „îndemn, poruncă"), (în prozodia* antică) picior (1) metric format din 4 silabe scurte: U U U U. (A. M.)

prochimen (< gr. πρόκειμαι *prokeimai* „a fi plasat în faţă, înainte"), stih* dintr-un psalm* care precede citirea pericopei apostolice la liturghie*. (N. M.)

programatică, muzică ~, orice muzică simfonică sau instrumentală al cărei conţinut expresiv este asociat — prin intenţie declarată a autorului sau prin tradiţie — de o sursă concretă de inspiraţie: fapt de viaţă, eveniment istoric, motiv literar sau artistic, idee filozofică etc. Noţiunea pune în discuţie ideea conţinutului muzicii şi a alimentat, îndeosebi în sec. 19, disputa dintre adepţii muzicii „pure" (v. absolută, muzică) şi promotorii unei muzici a reprezentărilor. Estetica* muzicală contemporană a stabilit distincţiile necesare între programatism şi conţinutul muzicii. Contribuţiile unor gînditori români conţin idei preţioase care se înscriu pe coordonate astăzi aproape unanim acceptate. „Muzică pură nu există. Orice muzică are un motiv literar, poetic, dramatic, filozofic. Numai un adevărat muzician transferă un astfel de motiv* în motive muzicale apte de a fi tratate exclusiv conform legilor artei muzicale. Bunele poeme* simf. şi-au dedus forma numai din particularitatea virtuţilor inerente ideilor lor muzicale" (D. Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, Buc., 1933, p. 323). „Muzica are o capacitate foarte limitată de a suscita imagini vizuale. Muzica de acest fel este valabilă numai în măsura în care se construieşte pe structuri foarte solid implantate într-o logică pur muzicală" (P. Bentoiu, *Imagine şi sens*, Buc., 1971, p. 94). Socotită a deseori drept o creaţie a romantismului*, p. îşi întinde rădăcinile pînă în Prerenaştere. Numeroase compoziţii cu caracter imitativ mărturisesc despre ambiţia din totdeauna a muzicianului de a stabili puncte de contact între arta sa şi realitatea înconjurătoare. În această tendinţă figurativă se înscriu lucrări de Jannequin, Costeley, Claude Le Jeune, Lassus etc., şi chiar apariţia unor forme compoziţionale (v. *caccia;* ecou (III). Muzica imitativă, descriptivă, care constituie o linie particulară a programatismului, îşi prelungeşte existenţa în sec. 16 şi 17, cu o deosebită eficienţă în şcoala fr. (Couperin, Rameau, Daquin). În aceeaşi perioadă, Vivaldi scrie seria de concerte pentru vl. şi orch. „Anotimpurile", încercare de conciliere a rigorilor formei* muzicale cu intenţia programatică. Sensul superior al programatismului a fost enunţat în 1807 de Beethoven, în celebrul moto al *Simfoniei pastorale* „Mai degrabă evocare a sentimentelor decît pictură". Puternicul accent pe care unii romantici şi şcolile naţionale l-au pus asupra p. este nuanţat de această viziune nouă: reinterpretarea profundă a inspiraţiei extramuzicale prin datele construcţiei sonore. Din acest moment, ambiţiile imitative şi descriptive sînt treptat abandonate în favoarea formulărilor prin imagini muzicale de sine stătătoare. Sec. 19 este perioada de maximă înflorire a genului: Berlioz *(Simfonia fantastică)*, Liszt, creatorul poemului simfonic, piesă de formă liberă, propice p. orchestrale *(Preludiile, Tasso* etc.), Mussorgski *(O noapte pe muntele pleşuv, Tablouri dintr-o expoziţie)*, Smetana (Ciclul de poeme simfonice *Patria mea)*, Richard Strauss *(Don Juan, Till Eulenspiegel, O viaţă de erou, Simfonia Alpilor* etc.), Debussy *(Preludiu la „După amiaza unui faun", Marea etc.)*, Ceaikovski — care în uverturile*-fantezie* *Romeo şi Julietta, Francesca da Rimini* a căutat să concilieze marea formă muzicală cu „dramaturgia" programului literar — sînt numai cîteva dintre marile nume ale muzicii universale care au ilustrat p. O variantă simf. a p. descriptive este tabloul simf. Genul este bogat în creaţii valoroase şi în muzica românească; citäm cîteva lucrări aparţinînd lui G. Enescu *(Suita săţească* şi *Suita pentru vl. şi pian „Impresii din copilărie")*, A. Alessandrescu *(Acteon)*, M. Jora (Suita *Privelişti moldoveneşti)*, M. Negrea (Suita *„Prin Munţii Apuseni)*, D. Gheciu *(Pe Bucegi)*, A. Mendelsohn (Poemul *Prăbuşirea Doftanei)*, Th. Rogalski *(Două schiţe simfonice)*, Al. Paşcanu *(Poemul Carpaţilor)*, D. Bughici *(Poemul Evocare)*, P. Bentoiu (Poemul *Luceafărul)*, Th. Grigoriu *(Variaţiuni simfonice pe un cîntec de Anton Pann)* etc. „Programul" unei lucrări muzicale rămîne o punte posibilă între intenţia eventuală a compozitorului şi fondul aperceptiv al ascultătorului, o poartă prin care se pătrunde în muzică, dar nu un capăt de drum. „Identificarea" programului nu constituie şi recepţionarea semnalului emis de opera muzi-

cală, a cărei succesiune de imagini se constituie într-un sistem propriu, intraductibil în cuvinte. (R. G.)

progresie (fr. *progression;* germ. *Sequenz;* engl. *Sequence;* it. *sequènza),* sintagmă muzicală constituită prin juxtapunerea* unei sintagme



Progresie

melodice, armonice, polifonice) de nivel interior cu una sau mai multe reluări transpuse (v. transpoziție) ale sale. În structura unei **p.** se disting; *modelul* — sintagma repetabilă ale cărei dimensiuni variază în genere între 1/2 și 4 măsuri* — secvențe **(II, 2)** — reluările transpuse ale modelului — și *pasul* **p.,** intervalul* ascendent sau descendent, în genere constant, care separă modelul de secvența întîia și secvențele între ele. **P.** este utilizată ca procedeu de construcție tematică, evoluție sau dezvoltare* în special în lucrările muzicale preclasice, clasice, romantice. După constanța lor tonală, **p.** se clasifică în „tonale" (ex. a) și „modulatorii" (ex. b). **P.** tonală conservă tonalitatea **(2),** afirmată prin model, precum și cantitatea intervalelor melodice sau și armonice din care acesta se constituie, modificîndu-le eventual doar calitatea; **p.** modulatorie menține cantitatea și eventual calitatea intervalelor melodice sau și armonice propuse prin model, părăsind însă tonalitatea inițială. **P.** armonică se mai numește și *marș armonic.* Sin.: *Secvență* **(II, 1).** (S. R.)

progressive jazz (cuv. engl. /prə'gresiv/ „jazz progresist"), termen desemnînd în S.U.A., în anii '40, orice formă a jazzului* ce încearcă o reînnoire a manierii de improvizație* sau a stilului orchestral tradițional (ex. orch. Stan Kenton). Unii consideră jazzul *be-bop, cool, West Coast* și *free,* ca aspecte particulare ale **p.** În Franța, termenul are o nuanță peiorativă. (M. B.)

prolatio (cuv. lat. „extindere") **1.** În cîntarea gregoriană (v. gregoriană muzică), termen indicînd executarea însăși a melodiei. **2.** În sistemul metric medieval: a) inițial (sec. 14), indica diversele împărțiri ritmice din care rezultau cele 5 valori*: *maxima**, *longa**, *brevis**, *semibrevis**, *minima**. b) ulterior (și acest sens tardiv s-a păstrat pînă la jumătatea sec. 16), indica subdivizarea notei *semibrevis,* care la rîndul ei putea fi ternară* **(p.** *maior „majoră")* și binară* **(p.** *minor „minoră").* V.: **mod (III);** *musica mensurata; proporție* **(II).** (A. M.)

prolog, secțiune de sine stătătoare care precede o lucrare muzicală, de obicei o lucrare dramatic-muzicală (operă*) avînd rol expozitiv sau rezumativ. **P.** lui Canio din opera *Paiațe* de Leoncavallo, un *arioso**, reprezintă, de ex., introducere la scena cea mai importantă a acestei opere. (I. R.)

prooemium (cuv. lat. < gr. προοίμιον *prooimion*) **1.** Introducere, prefață, preludiu* instrumental. ■ În Kitarodia* elină, un imn **(1)** de invocare a zeului, precedînd un cîntec epic. ■ În sec. 16, denumire, de inspirație umanistă, a unei piese instr. cu caracter de preludiere, într-o formă* liberă. **2.** V. *condac* (Cl. L. F.)

propedie (BIZ.) (< gr. προπαιδεία *propaideia,* de la προπαιδεύω *propaidevo,* „a da o învățătură pregătitoare, o instrucție preliminară"), „introducere" în teoria și practica psaltichiei (v. bizantină, muzică); carte cuprinzînd denumirile și semnificația neumelor (semnelor) muzicale (v. notație **(IV)).** Prima **p.** în lb. rom. este ms. rom. nr. 61 din BARSR, scrisă de Filothei Jipa la 1713. La sfîrșitul sec. 17 și în sec. 18 aceste manuale aflate în mss. din BARSR poartă diferite denumiri ca: (ms. 923); *Introducere asupra semnelor muzicale bisericești* (102); *Introducere în muzica bisericească* (622); *Introducere în muzica psaltică* (1096); *Introducere asupra semnelor muzicale* (153); *Introducere asupra semnelor psaltice* (648 și 661); *Scurtă introducere despre muzica bisericească* (649). Uneori aceste manuale sau mici gramatici muzicale sînt intitulate γραμάτικη μόυσικὴ *(Gramatică muzicală),* τέχνη ψαλτική *Artă psaltică,* sau Τῆς ψαλτικῆς-τέχνης *(Tehnica psaltichiei).* În sec. 19—20, **p.** au luat diferite alte denumiri ca: *Didascalia teoretică și practică a muzicii bis.* (Dionisie Fotino); Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς *Introducere în teoria și practica muzicii bis.* (Chrisant de Madit, Paris, 1821); *Theoriticon sau privire cuprinzătoare a meșteșugului musichiei bis.* ... (Macarie Ieromonahul, Viena, 1823); Θεωρητικὸν μεγα τῆς μουσικῆς *Marea teorie a muzicii* (Chrisant de Madit, Triest, 1832); *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică* (A.

Pann, Buc., 1845); *Prescurtare din bazul muzicii bis. ...*" (A. Pann, Buc., 1847); *Mică gramatică muzicală teoretică şi practică* (A. Pann, Buc., 1857); *Principii elementare ale muzicii bis. ...* (Oprea Dumitrescu, Buc., 1859); *Gramatica...* (Neagu Ionescu şi I. B. Sburlan, Buzău, 1875); *... Scurtă teorie elementară* (Gh. Ionescu, 1891); *Gramatica muzicii bis.* (Neagu Ionescu, Buc., 1897); *Idem* (N. Ionescu şi N. Severeanu, Buc., 1897); *Teoria principiilor elementare de muzică bis. ...* (Lazăr S. Ştefănescu, Buc., 1897); *Curs elementar de muzică orientală* (N. Severeanu, Buzău, 1900); *Extract din teoria muzicei ecclesiastice ...* (I. Zmeu, Buc., 1903); *Gramatica ...* (Dimitrie C. Popescu, Buc., 1908); *Principii de muzică bis. orientală* (I. Popescu-Pasărea, Buc., 1942); *Gramatica muzicii psaltice* (Gr. Costea, I. Croitoru şi N. Lungu, Buc., 1951); *Notaţia şi cîntările muzicii bizantine* (Grigore Panţiru, Buc., 1971); Aceste „gramatici"*, „introduceri", „propedii", „enhiridii" sau „teoreticoane" s-au bucurat de largă răspîndire şi întrebuinţare pe întreg teritoriul României. V. *papadichie* **(1)**. (S. B. B.)

proportio (cuv. lat. „raport"), dans* secund într-o pereche de dansuri (ex. pavană* — gagliardă*; allemandă* — courantă*), în măsură ternară* şi un tempo **(2)** relativ rapid, spre deosebire de dansul prim, binar* şi lent. Melodic şi armonic, dansurile erau foarte asemănătoare, astfel încît în partiturile* fr. (cele tipărite de P. Attaignant), al doilea dans nu mai era notat ci indicat doar prin menţiunea *à double emploi;* partiturile germ. conţin doar indicaţia *tripla* (expr. eliptică de la **p.** tripla). Această asociere constituie unul dintre germenii suitei*. V. *double*. (Cl. L. F.)

proporţie (lat. *proportio* „raport"). În expresia sa cea mai simplă, ca raport între două cantităţi, inclusiv între două numere (în matematică, egalitate a două rapoarte $\frac{a}{b} = \frac{c}{d}$, redate şi prin relaţia a.d. = b.c), **p.** îşi găseşte, corespunzător unor necesităţi fundamentale de ordine, importante aplicaţii în muzică: **I. 1.** Diviziune **(6)** aritmetică, geometrică, armonică. **2.** (în muzica greacă*) Deducere a intervalelor* din interiorul octavei* prin **p.** (diviziune) armonică. Aceasta şi-a găsit aplicarea în procedeul „superdiviziunii" (gr. ἐπιμόριος λόγος; lat. *proportio superparticularis*), potrivit căruia numărul mai mare îl întrece pe cel mai mic cu o unitate $\left(\frac{a+1}{a}\right)$. Prin diviziune arm. iau naştere din octavă următoarele intervale: 2 : 1 (octava) = 3 : 2 (cvinta) × 4 : 3 (cvarta) etc. Rînd pe rînd, speciile acestei *proportio superparticularis*, pînă prin sec. 15, se numesc: *proportio dupla* (2 : 1), *sesquialtera* **(1)** sau *hemiolia* **(1)** (3 : 2), *sesquitertia* sau *epitrita* (4 : 3). ■ Cercetarea naturii intervalelor şi a devenirii lor în funcţie de **p.** numerice constituia pentru pitagoricieni o ştiinţă opusă armoniei **(1)**. Preocupările acestora se reflectă şi în geometria clasică, în care **p.** muzicală este considerată ca parte a ştiinţei **p.** în genere. Astfel, în scrierea sa principală, *Stoicheia* („Elemente de geometrie"), Euclid se ocupă, în cărţile V, VII şi IX, de **p.** muzicale, iar o altă scriere a acestuia, *Katatome kanonos* („Împărţirea canonului"), un manual sistematic al teoriei pitagoreice, stabileşte 20 de teoreme, dintre care primele nouă se referă la raporturile muzicale ale dreptelor, iar altele două la intervalele muzicale (aşa cum erau ele produse pe monocord*). **3.** Simetria*, înţeleasă ca echilibru al **p.** şi considerată ca „un caz particular al acestora" (H. Weyl), priveşte, pe de o parte, elementele de formă* (macrostructura) şi pe cele din sînul formaţiilor monodice* şi multivocale* (microstructura), iar pe de alta, valorile* cantitative sau accentice ale ritmului*, toate în funcţie de o axă (imaginară) de simetrie*. Teoriile mai noi (G. Massenkeil) le consideră reale numai pe cele din domeniul temporal al ritmului, celelalte fiind doar „proiecţii pe hîrtie" (deşi se ignoră prin aceasta acţiunea în muzică a legii echilibrului, un anume instinct al spaţiului* în care se materializează în şi prin psihologia* percepţiei toate procesele ritmic-temporale dar şi intonaţionale **(1, 2)**. **4.** Secţiune de aur*. **II.** (în *musica mensurata**) Modalitate de stabilire a măsurii*, respectiv a tempo**(2)**-ului, prin fracţiile 2/1, 3/1, 3/2, 4/3 sau invers 1/2, 1/3, 2/3, 3/4 şi multe alte fracţii. Într-un sens, **p.** determină valoarea în raport cu cea imediat anterioară; de ex. 3/1 înainte de *integer valor* („valoare medie") anterioară imprimă o mişcare de trei ori mai mare (3 *breves* **(2)** = 1 *brevis*); dimpotrivă, 1/3 imprima o rărire corespunzătoare a mişcării (1 = 3). Într-alt sens, **p.** determină acelaşi raport al valorilor într-o voce **(2)** concomitentă (ex. cu tenorul **(3)**), ce are indicat respectiva *integer valor*. **P.** 2/1 *(dupla)* şi 2/1 *(subsesquialtera)* stabilesc o *prolatio* **(2)** *minor (mensura* (2) *imperfecta)*, una pentru *brevis* şi cealaltă pentru *semibrevis** şi, invers, **p.** 3/1 *(tripla)* şi 3/2 *(sesquialtera)* stabilesc o *prolatio maior (mensura perfecta)*. Un rol important juca şi proporţia hemiolia (v. hemiolă **(2)**) V. *double; notaţie* **(III, 1)**; *proportio; punctum* **(2)**. (G. F.)

proposta (cuv. it. „expunere") v. **antecedent; subiect.**

propoziţie, termen utilizat de unii muzicologi (de orientare riemanniană) cu sensul de semifrază (antecedentă* sau consecventă*). (S. R.)

proprium missae (cuv. lat.) v. **misă (1).**

prosa (ad sequentiam) v. **secvenţă (I, 1).**

prosomie (BIZ.) (< gr. προσομία *prosomia* sau προσομόια prosomoia, „asemenea"), melodie tip pentru unele cîntări (v. şi formula **(I, 3)**. **P.** poate vehicula şi texte diferite, cu condiţia

ca acestea să aibă aceeași construcție cu textul originar (să fie izosilabice și homotonice). Fiecare dintre cele opt ehuri* își are **p.** sale, care se însemnează deasupra imnelor **(1)**, ce trebuie cîntate, întocmai cu **p.** indicată. Pînă la notarea lor, melodia fiind cunoscută din tradiție, **p.** erau un mijloc mnemotehnic de cîntare a stihirilor*. Sin.: *asemănîndă; podobie.* V. *automelă; irmos.* (S. B. B.)

protocanonarh v. **canonarh.**

protopsalt (BIZ.) (< gr. πρωτοψάλτης; *protopsaltis*, „cel dintîi dintre cîntăreți") psalt principal, ce stătea în vechime în mijlocul bisericii, între „corul" din strana* dreaptă și cel din strana stîngă, începînd și conducînd cîntarea. Prin funcția sa, avea și atribuții didactice, inițiindu-i pe învățăcei în cîntarea bis. și tipic. În bis. patriarhiei din Constantinopol, **p.** se numea cîntărețul din strana dreaptă (v. domestic). (S.B.B.)

proxim (BIZ.) (< gr. πρόξιμος, *proximos*), cîntăreț subordonat canonarhului*, care conducea în vechime cîntarea canoanelor **(2)**, semnalînd la timp începutul cîntării. (S.B.B.)

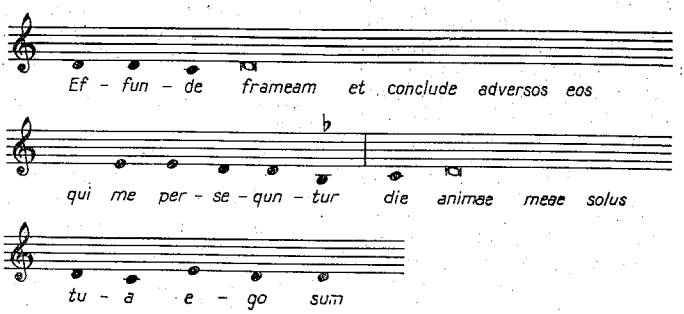
prozodie (< gr. προσῳδία „cînt alăturat" din πρός „la, spre" + ᾠδή „cînt"). **1.** Accentuarea naturală a cuvintelor în vorbire. Respectarea **p.** este una din preocupările de bază ale compozitorilor de muzică vocală*, neconcordanța dintre accentele **(III, 9)** melodiei și cele ale versului* fiind resimțită ca o stîngăcie. Există și cazuri cînd o accentuare „pe dos" e menită să creeze efecte speciale (ex. Honegger, *Ioana pe rug*, scena a IV-a: *cóchon* în loc de *cochón*). **2.** Disciplină a teoriei literare care studiază structura versurilor (nr. silabelor, distribuirea lor în unități conform cantității sau accentelor etc.). Sin.: *metrică* **(2)**. V. *greacă, muzică.* (A. M.)

psallette (cuv. fr.) v. **maîtrise.**

psalm (< gr. ψαλμός *psalmos*: numele unui instrument cu coarde acompaniator; lat. *psalmus;* it. *salmo;* fr. *psaume;* engl. *anthem**), gen **al** muzicii religioase, cîntec bazat pe texte biblice atribuite lui David. **P.** erau cîntece de slavă, cu caracter imnic. Ele se psalmodiau* în cadrul cultului iudaic (în sinagogi), reprezentînd o declamație* muzicală apropiată de cînt, desfășurată monoton pe un ritm liber, determinat de accentele **(I)** tonice ale textului. În ebr. se numeau *mizmôr* (de la *zmr* = „a tăia, a diviza sunetele, a modula"; **p.** ext. înțelegîndu-se și a cînta acompaniindu-se la un instr.). Aceste cîntece formau o culegere de 150 **p.** care a fost preluată și de cultul creștin. În traducerea gr. și lat. *mizmôr* a devenit *psalmos* sau *psalmus*. În bis. ortodoxă, **p.** au fost traduși în l. gr. și reuniți în cartea de cîntece denumită *Psaltire*. La începuturi, această muzică **p.** era notată în semiografia ecfonetică (v. notație **(IV)**). Bis. catolică a preluat **p.** în limba lat., fiind executați (ca și în cultul ortodox) de coruri (inițial monodice*). Din dialogul corurilor s-a instituit practica *antifoniei**, iar din dialogurile soliști și cor aceea a *responsorium**-ului (v. și antifon **(I—II)**). Odată cu dezvoltarea tehnicii polifonice* (sec. 14), pe textele **p.** au fost compuse motete, iar stilul concertant* al sec. 16 introduce acompaniamentul* instr., alături de vocile **(1)** purtătoare ale melodiilor cu text. Compozitori renumiți ai diferitelor epoci au compus muzică pe textele **p.** (G. P. da Palestrina, O. di Lasso, J. S. Bach, Fr. Schubert, J. Brahms, M. Reger, I. Stravinski, ș.a.), multe dintre lucrările lor devenind piese de concert. (M. M.)

psalmi izbrani (cuv. sl. „psalmi aleși"), grupări de versete alese din Psaltire de către Nichifor Vlemidis (1197—1272) și astfel orînduite încît o grupă să formeze un „psalm"* destinat să fie cîntat la polieleul* unei anumite sărbători. (S. B. B.)

psalmodie (< gr. ψαλμῳδία), (în general) cîntarea unui psalm* într-o manieră monotonă, pe un „singur ton" *(recto tono*)*. Mai importantă în bis. cat. decît în cea ort., **p.** urmează regula consacrată a păstrării tonului de recitare, îmbogățit însă printr-o prefigurare a sunetelor apropiate, prefigurare ce este proprie fiecăreia dintre cele trei secțiuni ale psalmului: *initium**, *mediatio*, sau *pausa* și *terminatio* sau *punctum*



Psalmodie

(ex.). Începînd cu sec. 9, aceste secțiuni — adevărate formule (**I, 3**) — au fost puse în legătură cu modurile (**I, 3**) ev. med. occid. Tonul de recitare se numește *tenor* (**4**), *tuba* sau *tonus currens* și reprezintă „dominanta" respectivului mod; *initium* și *finalis* se axează pe sunete diferite; *mediatio* — care leagă cele două secțiuni principale ale psalmului — reprezintă un fel de semi-cadență (**1**). La o prelungită intonare a *tenor*-ului (în prima parte), tonul vecin imediat inferior acestuia, primește denumirea de *flexa*. Antifonul (**II**), cu rol de refren*, delimitează secțiunile dar stabilește și *finalis*-urile (v. finală) modurilor. ■ **P.** *antifonală*, forma cea mai simplă de **p.**, este cîntată de două coruri sau de un solist și un cor (v. *antifonie*). Antifonul* revine la începutul și sfîrșitul oricărui vers. **P.** *responsorială** este mai desvoltată și mai bogată din punct de vedere melodic (mai ales *initium* și cadența finală; tonul de recitare se schimbă periodic și poate fi întrerupt prin cadențe interioare). Acestei forme de **p.** îi aparține și *tractus*, o **p.** monopartită, cu melodica sa extrem de melismatică* ce elimină refrenul (antifonul). (G. F.)

psalt (BIZ.) (< gr. ψάλτης *psaltis* „cîntăreț"), cîntăreț (**2**), care „cînta psalmii"*, urmaș al cantorului* sinagogal în biserica ortodoxă. Încă în bis. primară, **p.** se deosebea, prin funcția sa exclusiv muzicală, de *anagnost* (cetet sau lector), căruia îi era rezervată doar citirea unor părți din cărțile conținînd numai texte. În Orient, **p.** se numeau și *ipovoleis* (gr. ὑποβολεῖς; lat.: *monitores* sau *inspiratores* „povățuitori") pentru că, la cîntarea psalmilor, poporul la anumite versuri le răspundea sau termina versul. Mărturii despre rolul psalților se găsesc în: liturghia* atribuită lui Marcu (sec. 1), Constituțiile apostolice (sec. 3) la Efrem Sirul (m. 373 sau 378), în Novela a III-a a lui Iustinian (527—565) etc. Canonul 15 al Sinodului din Laodiceea (360) stabilește că în bis. se cuvine să cînte numai canoniceștii **p.**, cei ce se suie pe anvon și cîntă *după membrane"* (ἀπὸ διφθερας). V. *protopsalt*. (S.B.B.)

psalterion v. **harfă.**

psalterium v. **Hackbrett.**

psaltică, muzică v. **bizantină, muzică.**

pseudo-instrumente v. **instrumente (I).**

psihologie muzicală (< gr. *psühê* „suflet" și *logos* „cuvînt, discurs, știință"; echiv. germ. *Musik-, Ton-, Gehör-, Hörpsychologie*), disciplină a muzicologiei*, care studiază domeniul trăirilor afective specifice creației, interpretării și receptării valorilor artistice muzicale. **P.** se fondează științific pe fizică și fiziologie, încadrîndu-se în psih. culturii sau artei, ca parte a psih. generale dar și pe estetica muzicală* care a generat-o istoric, alăturîndu-se în cadrul acesteia sociologiei artei și filozofiei. ■ Dacă în estetica muzicală a antic. se pot găsi numai elemente de psih. (Platon, Aristotel și în special Aristoxenos), referințe clar psih. apar în sec. 15 la Tinctoris (*Tractatus de musica*), care definește consonanța* și disonanța* calitativ, prin senzația agreabilă sau dezagreabilă. Sec. 18 descoperă valoarea sentimentului. Kant, Hegel, Schopenhauer contribuie în studiile lor de estetică la accentuarea elementului psih. În sec. 19 se remarcă efortul de constituire a unei estetici științifice experimentale, bazată pe fiziologie, psih. și sociologie. După Eduard Hanslick (1825—1904), considerat ca întemeietorul esteticii moderne autonome, Helmholtz, Carl Stumpf (1848—1936) ș.a. își orientează cercetările spre **p.** auzului (**I, 2**) muzical. Gustav Fechner (1801—1887) în *Vorschule der Ästhetik* (1875), caută redarea expresiei cît mai exacte a proceselor psihice declanșate de elaborarea și perceperea operei de artă. Wilhelm Wundt (1832—1920) creează în 1878 la Leipzig primul laborator de psih. Constituirea **p.** propriu-zise se atribuie lui Ernst Kurth (*Musikpsychologie*, Berlin, 1931), care studiază funcțiile psih. care stau la baza audiției muzicale și natura „energiei" muzicale, fizice și psihice (v. energetism). Remarcabile sînt în prima jumătate a sec. nostru experimentele și lucrările lui Carl E. Seashore la Iowa (S.U.A.) și cele ale lui Géza Révesz. În *Einführung in die Musikpsychologie* (Berna, 1946), Révesz stabilește o legătură între știință și muzică, fizică și fiziologie, apoi între psih. și estetică, ocupîndu-se printre altele de psih. sunetului, a talentului muzical, de patologia concepției muzicale. B. M. Teplov studiază experimental *Psihologia aptitudinilor muzicale* (Moscova, 1947), iar Raoul Husson fundamentele psiho-fiziologice ale muzicii (Paris, 1953). Dar subiectivitatea trăirilor muzicale, efectele psih. profunde ale muzicii cer metode introspective sau reflexive. Este ceea ce își propune *estetica psihologică*. În educația muzicală considerentele de ordin psih. își fac tot mai mult loc. În introducerea la cartea sa *Les bases psychologiques de l'éducation musicale* (Paris, 1956), Edgar Willems, apreciind lucrările lui Révesz și Kurth, afirmă importanța primordială a naturii elementelor fundamentale ale muzicii și a raporturilor lor cu natura umană, demonstrînd că o artă ca muzica nu se poate baza numai pe psih. „cantitativă", dacă avem în vedere valorile calitative, afective și intuitive ale ei. O mare diversitate de teorii și direcții de investigație îmbogățesc problematica esteticii muzicale moderne; pitagorismul, formalismul (Herbart, Fechner, Brenn), sentimentalismul (Delacroix, Alain), estetica empatiei (germ. *Einfühlung*) — proiectarea universului psihic în lumea operei (Lipps, Volkelt), energetismul (Kurth, Howard), intelectualismul (Riemann, Combarieu, Ch. Lalo), pozitivismul umanist (Alain), filosofia timpului (**III**) muzical (Bergson, Gisèle Brelet, Wiora). Gisèle Brelet în *Le temps musical* (Paris, 1949) dezvoltă pe larg problemele epocii moderne,

subintitulîndu-şi cartea „Eseu pentru o nouă estetică a muzicii". Un sistem de estetică autonom, întemeiat pe principiile materialismului dialectic şi istoric, cu o metodă autentic marxistă de interpretare a fenomenului artistic, găsim la Georg Lukács *(Die Eigenart des Ästhetischen* (1963, trad. rom., Buc., 1974). În istoria gîndirii estetice româneşti primele afirmări ale conceptelor estetice apar la cronicari. Referindu-ne în special la muzică trebuie să amintim aici pe Cantemir *(Istoria ieroglifică,* 1705), care defineşte noţiunile de frumos, armonie, simfonie etc., într-o perioadă cînd nu se conturase încă estetica, apoi pe Cuclin *(Tratat de estetică muzicală,* 1933), care demonstrează expresivitatea spirituală a muzicii. Dezvoltarea psih. ştiinţifice, în corelaţie cu concepţia filozofică marxistă, capabilă să analizeze cu mijloace şi metode proprii resorturile psihice specifice ale creaţiei, transmiterii şi receptării valorilor artistice are ca rezultat conturarea psih. artei, respectiv a muzicii, ca o disciplină autonomă, care sprijină generalizarea esteticii, fără a i se substitui. ■ Reflectarea senzaţiei auditive în conştiinţa omului produce stări afective care ies din domeniul ştiinţelor exacte. Momentul trecerii de la *fiziologic* la *psihic* este mult mai greu de precizat decît hotarul dintre *fizic* şi *fiziologic.* În acest stadiu al evoluţiei fenomenului sonor au loc transformări calitative în directă legătură cu natura emoţională a muzicii; începe acum să acţioneze domeniul psihic propriu numai fiinţei umane, care percepe sunetele considerate nu izolat (ex. Pitagora şi teoria sa matematică ce a inspirat şi pe Platon, Euler, Kant, Hegel ş.a.), ci ca o relaţie sonoră, care înseamnă organizare, concepţie, limbaj reunite în cadrul unei opere de artă (ex. Aristoxenos şi teoria sa despre *melodie* ca o unitate sintetică cu valoare estetică, nu o sumă de sunete diferite; sau, în sec. nostru, E. G. Wolff — *Grundlagen der autonomen Musikaesthetik,* Strasbourg 1934 — care consideră intervalul* ca elementul muzical specific, ca fenomen ireductibil bazat pe alianţa indisolubilă dintre auditiv şi psihic, ceea ce a dus la o autonomie a muzicii şi esteticii). Afectivitatea, considerată ca bază a întregii activităţi psihice umane, trebuie definită în corelaţie cu examinarea psih. a celor trei ipostaze ale actului artistic muzical: creaţia (v. compoziţie (1)), interpretarea* şi audiţia. Specific pentru procesele afective este reflectarea relaţiei dintre subiect — în cazul nostru compozitorul, interpretul sau auditorul — şi obiectul sau situaţia care le-a produs, respectiv muzica. Aspectul subiectiv al acestor procese, caracteristic artei, e constituit de *trăirile afective.* Acestea pot fi cunoscute prin expresia emoţională a artistului şi prin trebuinţa lui de a le comunica oamenilor. Bucuria, tristeţea, frica, mînia etc. apar în diferite contexte, într-o mare complexitate şi mobilitate. Cu cît trăirile sînt mai complexe, cum e cazul în muzică, cu atît este mai mare şi participarea scoarţei cerebrale, îndeosebi a celui de al doilea sistem de semnalizare. Muzica devine mijlocul artistic de exprimare şi comunicare a stărilor afective. Afectivitatea are multiple forme cu trăsături specifice. *Dispoziţiile* sînt stări afective de intensitate medie care caracterizează pe o perioadă de timp întreaga conduită a omului. *Emoţiile* sînt manifestări de durată relativ mică, cu o orientare precis determinată, care însoţesc orice act artistic. Cele de intensitate medie au un efect dinamizant; cele de intensitate maximă pot produce „dezorganizarea formelor superioare de conduită sau anihilarea activităţii ca efect al epuizării rapide a energiei" (Al. Roşca). *Sentimentele,* ca şi pasiunile, sînt stări afective mai complexe şi mai durabile, reflectînd relaţiile stabile dintre om şi mediul social; fie morale, fie intelectuale sau estetice, sentimentele constituie manifestări specific umane, cu caracter social-istoric. Cele estetice apar pe baza percepţiilor estetice şi sînt de maximă importanţă în aprecierea operei de artă. *Pasiunile* implică în plus un impuls mult mai pronunţat spre acţiune. „Sentimentele şi pasiunile canalizează viaţa noastră psihică pe direcţii esenţiale, spre formarea conştiinţei şi personalităţii umane, de unde rolul deosebit ce revine artei muzicale în a influenţa şi direcţiona asemenea laturi ale psihicului" (Giuleanu). O formă mai cuprinzătoare, cu diverse stări afective, fin nuanţate şi mult mai personale este *sensibilitatea.* Procesele afective au o influenţă şi sînt la rîndul lor condiţionate şi de alte aspecte ale activităţii psihice. Astfel se remarcă o interacţiune între afectivitate şi procesele de cunoaştere. Gîndirea este influenţată pozitiv de emoţiile cu caracter stenic şi cu intensitate medie; emoţiile puternice pot produce o diminuare a posibilităţilor de gîndire. De asemenea, o strînsă relaţie se observă între afectivitate şi motivaţie. La fel de important ca toate formele proceselor afective prezentate ne apare *intelectul,* posibilitatea de a observa şi a cerceta opera de artă pe cale raţional-intelectuală. Fenomenul sonor în stadiul de act artistic se confruntă şi cu *atitudinea voliţională,* funcţia psihică ce orientează conştient pe om spre îndeplinirea unui scop. Studiul aprofundat al acestor probleme trebuie să cuprindă o analiză amănunţită a proceselor psihice caracteristice fiecăreia din cele trei ipostaze menţionate ale actului artistic muzical. Dacă în fiecare ipostază afectivitatea este prezentă, cel care are cel mai mult nevoie de ea e interpretul, care prin această stare psihică, corelată cu toate cerinţele tehnico-artistice, reuşeşte să transmită auditorului emoţia şi mesajul operei interpretate. Un handicap serios pentru interpreţii deosebit de sensibili este *tracul* — stare emotivă datorată adesea exclusiv imaginaţiei, dar în general cu

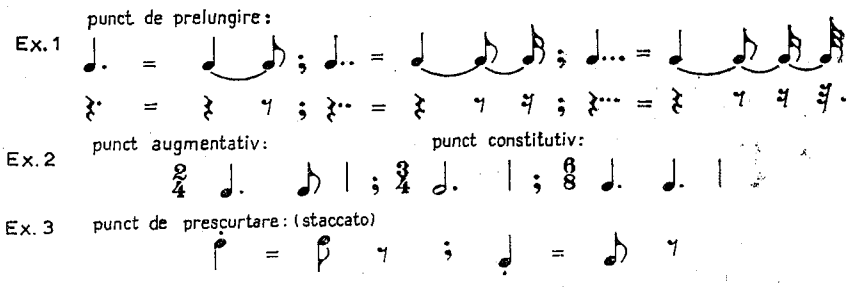
cauze fizice, afective sau mintale. Aici devine absolut necesară o autoreglare afectivă, prin orientarea spre alte obiective, prin dominarea sentimentelor negative cu sprijinul altora, pozitive, prin stimularea unor reprezentări adecvate. O problemă insuficient studiată pînă în prezent este psih. aptitudinilor muzicale. „Sisteme operaționale stabilizate, superior organizate și de mare eficiență" (Popescu-Neveanu), aptitudinile în interacțiune dau naștere pe o treaptă superioară talentului — complex de dispoziții funcționale care mijlocesc performanțe deosebite și realizări originale. În artă îndeosebi talentul presupune obligatoriu existența unei dotații ereditare, a unui mediu prielnic de dezvoltare, odată cu înclinația spre muncă și vocația, în general. Cele trei ipostaze ale actului artistic presupun și aici aspecte diferențiate.

Bibliogr.: Stumpf, C., *Tonpsychologie*, Leipzig, 1883–1890; Kurth, E., *Musikpsychologie*, Berlin, 1931; Seashore, C. E., *Psychology of Music*, New York și Londra, 1938; Révesz, G., *Einführung in die Musikpsychologie*, Berna, 1946; Teplov, B.M., *Psihologia aptitudinilor muzicale*, Moscova, 1947; Husson, R., *La voix chantée*, Paris, 1960, trad. rom., Buc., 1968; Willems, E., *Les bases psychologiques de l'éducation musicale*, Paris, 1956; Thiel, E., *Sachwörterbuch der Musik*, Stuttgart, 1962; Roșca, Al., *Psihologie generală*, Buc., 1966; Giuleanu, V., *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Buc., 1975; Popescu-Neveanu, P., *Dicționar de psihologie*, Buc., 1978.

punct, semn cu două întrebuințări în notația (**I**) muzicală actuală: **1. P.** poate fi pus la dreapa unei valori* de note* sau pauze* pentru a-i prelungi durata*. Se numește **p.** *de prelungire* și poate fi *simplu* (prelungește durata notei cu 1/2 din valoarea ei), *dublu* (prelungește durata notei cu 3/4 din durata ei), sau *triplu* (prelungește durata cu 7/8 din valoarea ei). (ex. 1). **P.** de prelungire a duratei, în funcție de rolul pe care îl are în cadrul măsurii*, poate fi **p.** *augmentativ* (ritmic) atunci cînd prelungește valoarea unui timp binar*, într-o măsură binară (augmentația valorilor binare) și poate fi **p.** *constitutiv* (metric, complementar) atunci cînd adăugat unei valori binare contribuie la formarea valorilor ternare*, a metrilor ternari (ex. 2) **2. P.** se poate pune deasupra sau dedesubtul unei valori de note. În acest caz el indică scurtarea valorii de notă cu 1/2, fiind echiv. cu *staccato**. (v. *punctum* (**2**)). (ex. 3). (M. M.)

punct de orgă (fr. *point d'orgue;* germ. *Orgelpunkt*) v. **pedală (2).**

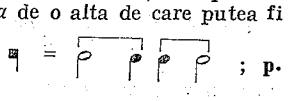
punctualism (< fr. *pointillisme*), procedeu care a rezultat din mai multe surse, respectiv: din repartizarea timbrală a liniei melodice prin *Klangfarbenmelodie** (care la Webern își găsește aspectul cel mai abstract), din pulverizarea sunetului (procedeu ce aparține artei raveliene) și din extinderea concepției seriale* și a celei legate de calculul matematic aplicat în muzică (teoria mulțimilor, calculul probabilistic etc.), aspecte mai noi, care au reușit să impună **p.** ca importantă dimensiune stilistică și estetică a muzicii contemporane (bine-înțeles pe lîngă altele, care apar odată cu muzica lui Xenakis). În muzică, **p.** deși este legat de divizionism, presupunînd o repartizare espasată și „izolată" a sunetelor în spațiu (pe axa frecvențelor*) și în timp, nu constituie o transpunere în arta sonoră a concepției pictorilor neo-impresioniști (pentru care divizionismul reprezintă sursa mamă). Există și un decalaj oarecare în timp între **p.** pictural și cel muzical; iar numele, muzica și l-a luat mai curînd de la „desenul" sonor dispersat, asemeni punctelor, în care ritmul* complementar joacă un rol capital. Însă deosebirea față de pictură își află esența în viziunea estetică abstractă a muzicii, care, sub aspect punctualist, apare, în multe situații, ca rezultat al unor programe de calcu-



Punct

lator (amintim că PRAT-ul realizat de compozitorul A. Stroe, la calculator prezintă și o posibilitate de a imagina o muzică punctualistă). În serialismul abstract, **p.** și-a găsit un teren fertil fiind unul din procedeele des utilizate (în lucrări de K. Stockhausen, L. Nono, P. Boulez etc.).

punctum (punctus) (cuv. lat. „punct") **1.** Neumă (v. notație **(III)**) provenită din reducerea accentului (**I**) grav și, alături de *virga*, unul dintre cele mai vechi semne neumatice. În funcție de notație și de epoca în care aceasta se înscrie **p.** indica un sunet grav și scurt, fie pe o silabă,

fie pe o melismă*. 2. În notația (III) modală și în *musica mensurata**, **p.** avea roluri diferite : **p.** *materialis*, **p.** *quadratus* = notă pătrată ; **p.** *divisionis* (punct de dividere) = separă o *mensura* (2) *perfecta* de o alta de care putea fi legată :  ; **p.** *perfectionis* (punct de perfectare) = adaugă un timp unei note* binare* (rezultînd trei timpi, deci o *mensura perfecta ;* într-o *mensura imperfecta,* doi timpi) ; **p.** *demonstrationis* sau *reductionis* = determină sincoparea* ; **p.** *imperfectionis* = suprimă o *mensura perfecta dată ;* **p.** *prolationis* = se plasează într-un cerc ⊙ sau semicerc ☉ pentru a indica *prolato* (2) *maior ;* **p.** *organicus* („punct de orgă* — v. *pedală* (2)). ■ Punctul gol (cerc de mici dimensiuni) pus la dreapta unei *semibrevis** îi reduce valoarea (= *minima** ; *minorata*). V. proporție (II) 3. (cu sensul de „sfîrșit"), secțiune finală a psalmului* ; v. psalmodie. (G. F.)

punte (< it. *ponte, passaggio ;* fr. *pont, transition mélodique ;* engl. *bridge, passage ;* germ. *Überleitung*), subsecțiune a formei de sonată*, în cadrul expoziției* și al reprizei*, a cărei funcție este tranziția tonală și tematică între tema* întîia și tema a doua. În majoritatea sonatelor anterioare lui Beethoven (la Ph. Em. Bach, Haydn, Mozart) tranziția tonală între cele două teme este efectuată de o coda* melodică a primei idei. La Beethoven, **p.** se amplifică și se structurează astfel : a) o secțiune constantă tonal ; b) o secțiune modulantă (v. modulație) ; c) uneori, expunerea unei teme proprii urmată de continuarea procesului modulatoriu pînă la atingerea tonalității (2) ideii secunde ; d) pedală (2) pe dominanta* tonalității celei de-a doua teme. În expoziție, **p.** efectuează tranziția la tonalitatea dominantei (sau a relativei* majore), în timp ce în repriză, în secțiunea *b* se realizează o inflexiune modulatorie pentru ca în secțiunea *d* să se cadențeze (v. cadență (1)) pe dominanta tonalității inițiale. (C. A. B.)

pyipar v. **laută.**

Q

qánûn, instrument vechi în lumea arabă (ce provine, probabil, din canonul (**1**) grecesc). Are cutia de rezonanță* plată, în formă de trapez, pe care sînt întinse cele 72 de coarde, cîte 3 pentru fiecare sunet. Se cîntă prin ciupire cu degetul arătător, care poartă un degetar avînd fixat la vîrf un solz de pește cu care se pun în vibrație corzile. Sin.: *canun.* (L. B.)

qîtar v. **chitară (II, 1).**

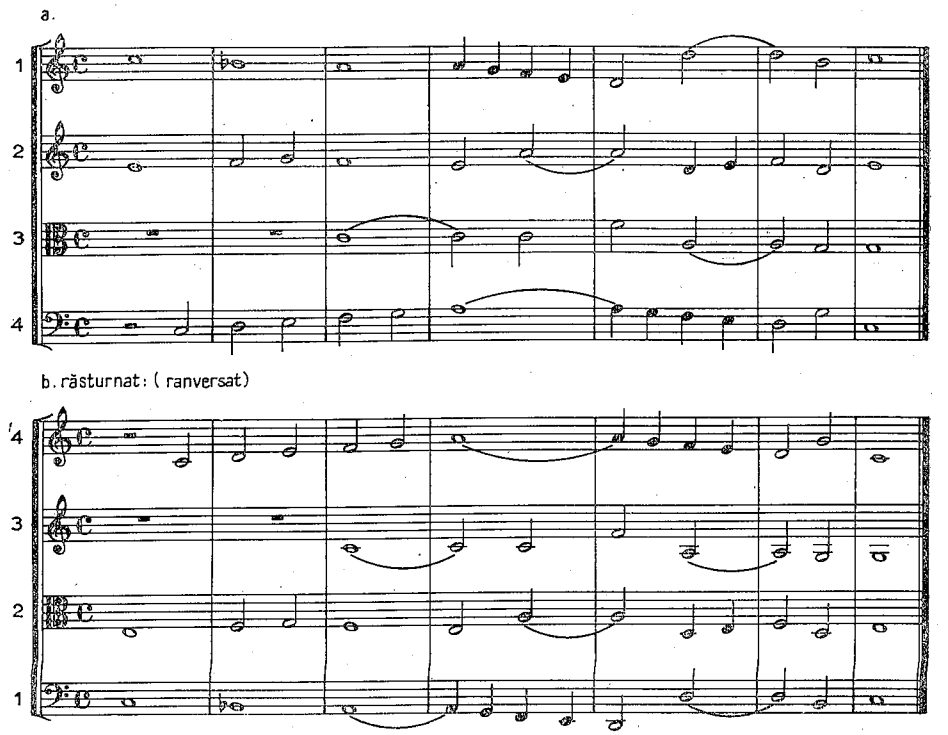
quadrivium (cuv. lat.), termen apărut în sec. 5 e.n. care, în sistemul de educație medieval, desemna cele patru „arte matematice: aritmetica, geometria, muzica și astronomia (spre deosebire de *trivium* care desemna cele trei „arte retorice": gramatica, dialectica sau logica și retorica). După cum se vede, în acest sistem, muzica nu era privită ca o artă, în sensul modern al cuvîntului, ci mai degrabă ca o știință, bazată pe legi matematice și fizico-acustice. **Q.** și *trivium*-ul alcătuiau împreună cele șapte *arte liberale.*

quadruplum (cuv. lat. „în patru") **1.** Denumire lat. dată vocii (**2**) a patra în cadrul contrapunctului* la patru voci. Apare în sec. 12, odată cu dezvoltarea lucrărilor mensurale (v. *musica mensurata).* **2.** Contrapunct ranversabil (v. c. punct răsturnabil) la patru voci (ex.). (M. M.)

quartă v. **evartă.**

quartet c. **evartet.**

quasi (cuv. lat. și it. /it. cuazi/ „aproape, ca și") **1.** Cuvînt care ajută la nuanțarea unor indicații. Ex.: *andante* **q.** *allegretto,* „*andante* mai mișcat, aproape de *allegretto*"; andante **q.**



Quadruplum

lento, „*andante* mai rar, aproape de *lento*" etc. **2.** Cuvînt ce intră în componența unor titluri. Ex.: Beethoven, *Sonata quasi una fantasia, op. 27, nr. 2* („Sonata lunii").

quinta vox v. **quintus.**

quintă (< lat. *quintus* „cinci") v. **cvintă.**

quinterna v. **chitară (II, 1).**

quintet v. **cvintet.**

quinti-clave (cuv. fr.) v. **oficleid.**

quinton (cuv. fr. /kentõ/), tip de violină* din sec. 17—18, de dimensiune mai mare, cu 5 coarde, acordate **(2)** în *sol, do*^{1} *mi*^{1} *la*^{1} *re*^{2} sau *sol re*^{1} *la*^{1} *re*^{1} *sol*^{2}. Era acționată fiind așezată în poziție verticală pe genunchii instrumentistului. (W. D.)

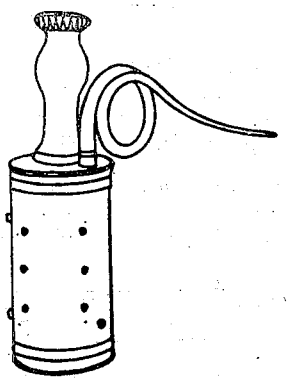
quintus (quinta vox), denumire dată vocii **(2)** a cincea într-o lucrare polifonică pe cinci voci. Corespundea întotdeauna ambitusului **(1)** uneia dintre celelalte patru voci *(cantus, altus, tenor, basus)*, fără a reprezenta vocea secundă a vreuneia dintre ele. **Q.** mai apare și sub denumirea de *quincuplum* sau *pars quinta*. Sin.: *vagans* **(2).** *V. res. facta.* (M. M.)

quodlibet (cuv. lat. / kvodlibet / „ceea ce place"), compoziție alcătuită din fragmente ale unor lucrări diferite (de obicei cu circulație mare) cu scopul de a pune în valoare virtuozitatea* interpretului sau — uneori — cu scopul obținerii unui efect comic. Își are originea la începuturile polif. occid. (motetele* sec. 13), dar voga a cunoscut-o în Germania sec. 17—18 (Ex.: ultima variațiune din *Goldberg-Variationen* de J. S. Bach este un **q.**). (I. R.)

R

rabab (rabe ; rabel) v. **rebec.**

Rackett (cuv. germ.; fr. *cervelas*; engl. *ranket)* **1.** Instrument aerofon cu ancie* dublă din sec. 16, de forma unui cilindru scurt (între



Rackett

12—35 cm). Interiorul era confecționat din mai multe tuburi introduse unul în celălalt, astfel încît coloana de aer trecînd prin ele să se prelungească de 8—9 ori față de mărimea cilindrului. Avînd 11 orificii pe cilindru, **R.** a fost confecționat în patru dimensiuni, în registru **(I)** de discant*, t, b, și c. bas. Timbrul*, voalat, avea o intensitate mică. **2.** Denumirea din sec. 16 a registrului **(II)** de orgă* cu tuburi închise (4′, 8′, 16′). (W. D.)

radiodifuziune (muzica la ~). În programele posturilor de radio din lumea întreagă muzica ocupă un loc privilegiat. Mai mult decît discul*, existența **r.**, completată în ultimele două decenii de televiziune, a produs mutații profunde în statutul social al muzicii. Omogenizarea treptată a cunoașterii prin democratizarea difuzării muzicii, proces istoric îndelungat și cu accentuate diferențieri naționale în funcție de tradiții, nivele culturale și, evident, de gradul de răspîndire a **r.**, este consecința cea mai importantă. Majoritatea **r.** și-au constituit formații muzicale proprii pentru interpretarea repertoriului tradițional și a celui contemporan, original, măsura în care un organism de radio își asumă răspunderi pentru stimularea creației proprii fiind una dintre determinantele principale ale calității sale pe plan cultural. Aproape de la începuturi compozitorii au fost interesați de nota specifică pe care o pot da creației muzicale tehnicile de captare și difuzare a sunetului (ex. F. Lazăr, *Muzică pentru radio* — 1932 ș.a.). Îndeosebi în ultimele 2 decenii progresele obținute în această direcție, cum sînt procedeele de montaj, de tratare a înregistrării* primare a sunetului, ca și producerea pe cale pur electronică (v. electronică, muzică) a unui „set" din ce în ce mai bogat și mai nuanțat de semnale sonore și-au găsit reflectarea imediată — dacă nu chiar prefigurată — în creații ale unor compozitori de seamă, unii lucrînd asiduu în centre de cercetări create de **r.** (Paris, Köln, Milano etc.). Desigur, ideea de creație muzicală radiofonică nu se limitează la lucrările cu caracter experimental. RTV Română organizează în mod curent concursuri de creație în principalele genuri **(I, 2)** muzicale și participă la marile competiții internaționale specializate. Cu opera radiofonică *Jerfirea Ifigeniei* de P. Bentoiu RTV Română a cîștigat în 1968 *Prix Italia*, cel mai important concurs mondial deschis exclusiv creațiilor muzicale cu specific radiofonic sau televizual. Preocupări în acest domeniu au de asemenea A. Stroe, A. Vieru, N. Brîndu ș, L. Profeta, M. Moldovan ș.a. (R. G.)

radioelectrice, instrumente v. **electrofone, instrumente.**

Radleier v. **chironda.**

râga (lb. hindi, „umor"), termen cu semnificație asemănătoare modului **(I, 1)** grec, *dastagah*-ului persan și *maqam**-ului arab, care se aplică organizării melodice prin 15 calități ale sunetului, dintre care : „alegerea" sunetului, modul propriu-zis, ritmul și formulele **(I, 3)** melodice asociate etc. Ca „model" melodic, **r.** este semnalată în muzica hindusă în sec. 9, punctul culminant al aprofundării sale teoretice și estetic-simbolice fiind atins în sec. 16 (cînd a fost reprezentată chiar și în miniaturi). Din punct de vedere teoretic **r.** se axează pe un *finalis** fix, intervalele* acestei scări avînd fiecare un sens expresiv precis, caracterul modului fiind la rîndul său suma concordanțelor și contrastelor dintre aceste intervale. Într-o **r.**, sensul ascendent și cel descendent al melodiei impun intervale diferite. În fiecare tetracord*, un sunet este accentuat : cel din primul tetracord se numește *vâdi* (vorbit), iar cel din al doilea *samvâdi* (consonant). Modurile **r.** avînd aceleași sunete constitutive dar accentuări interioare diferite ale acestora sînt considerate moduri diferite. Împărțite în **r.** masculine și *râgini* feminine, aceste modele — grupate în

cicluri — au fost asociate simbolic (ca în mai toate culturile antice și orientale) cu zilele și părțile lor (dimineața, amiaza, seara), cu lunile anului și cu anotimpurile etc. (G. F.)

raganella v. **morișcă.**

ragtime (cuv. engl. /'rægtaim/) **1.** Denumirea unui anumit tip de piesă muzicală, apărută în Sedalia, Missouri, S.U.A., prin 1890, izvorîtă din fuziunea folclorului negru *(cake-walk, coon song)* cu muzica de dans a albilor (polcă*, menuet*, cadril*, marș*), de la care a împrumutat bazele melodice și armonice. **R.** era o muzică esențialmente pianistică, compusă, nu improvizată*, și a fost difuzată întîi prin pianele mecanice (v. mecanice, instrumente; pianolă) și prin tipar; se compunea din 3—4 teme de 16 măsuri*, de forma ABAB' legate între ele prin interludii **(1)** de 2—4 măs. Stravinsky s-a inspirat din **r. 2.** Stil pianistic caracterizat prin execuția în tempo **(2)** mediu sau rapid a acestui tip de piesă muzicală, mîna stîngă accentuînd pe timpii **(I, 2)** tari o notă din bas **(III, 1)**, și pe cei slabi, un acord*, în timp ce mîna dreaptă reproducea melodia sincopată*, cu oarecari broderii*. Împreună cu *blues**-ul și *negro spiritual**-ul, **r.** a fost unul din elementele constitutive ale jazzului* primelor epoci. Promotor al stilului a fost Scott Joplin. S-au distins apoi Jelly Roll Morton, James P. Johnson, Willie Smith „The Lion", ș.a. (M. B.)

Rahmentrommel (cuv. germ) v. **tamburină.**

rallentando (cuv. it. „încetinind"), indicație de tempo **(2)** prin care se cere rărirea treptată a mișcării; abrev. *rall*, sau *rallent*. Sin.: *ritardando**.

Ranger, orgă ~ (cuv. engl.) v. **electrofone, instrumente.**

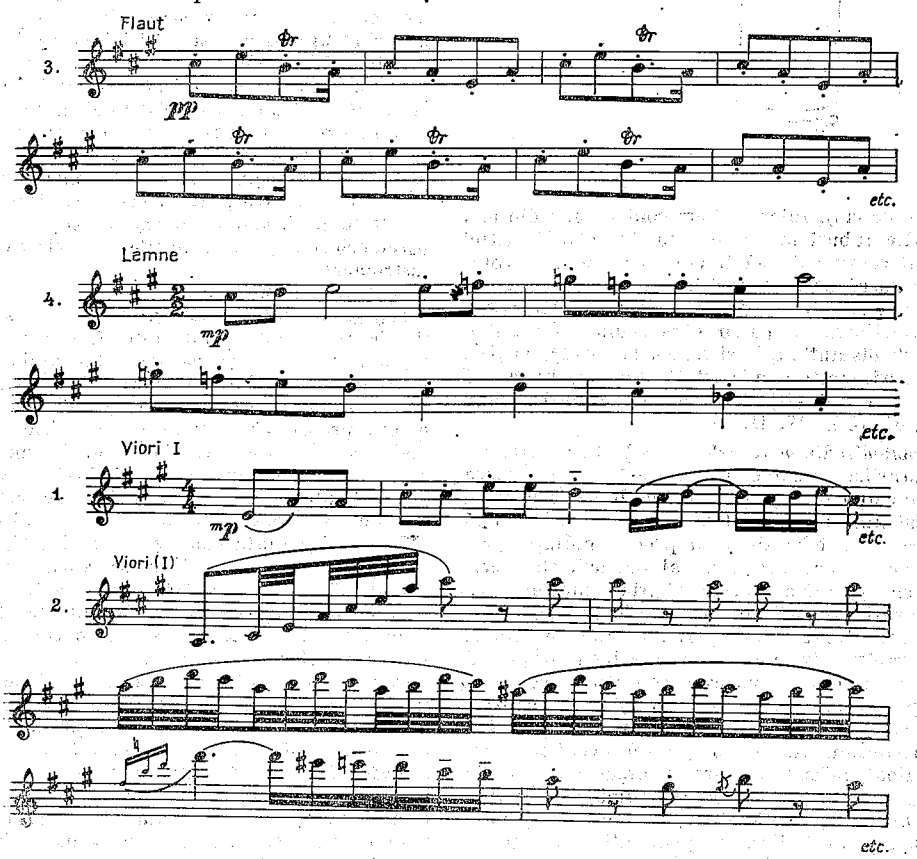
ranket (cuv. engl.) v. **Rackett.**

ranversabil, contrapunct v. **contrapunct răsturnabil.**

rappresentativo, stilo ~ (loc. it.) v. **camerata florentină.**

rapsod (în Grecia antică), cîntăreț profesionist ambulant, care intona sau recita în public fragmente din poeme epice. Li se atribuie meritul conservării și propagării poemelor homerice. (C. A. B.)

rapsodie (< fr. *rapsodie*; engl. *rhapsody*; germ. *Rhapsodie*), piesă instrumentală, în general de virtuozitate* sau chiar concertantă*



Teme ale *Rapsodiei Române nr.* 1 de George Enescu

specifică perioadei de cristalizare a şcolilor muzicale naţionale (sec. 19 — începutul sec. 20), constituită dintr-o succesiune de teme de provenienţă populară. Preponderent monopartită, fără a avea o formă fixă (apropiată mai mult de fantezie*), **r.** se bazează pe alternanţa şi contrastul cîntec*-dans*, pe creşterea progresivă a tonusului muzical în planul mişcării dinamicii*, orchestraţiei* — dacă este cazul, al acumulării, uneori dezvoltătoare*, variaţionale* sau contrapunctice*, a elementelor tematice. Termenul **r.** îşi are originea în antic. gr., în intonarea de către rapsozi* a unor fragmente din epopeile eroice, juxtapuse conform normelor tradiţionale existente. În sec. 19, compozitorii şcolilor naţionale introduc în muzica cultă — prin intermediul **r.** — cîntecele şi dansurile popoarelor cărora le aparţin sau ale altor popoare (Liszt: 19 **r.** *ungare*, **R.** *spaniolă*, **R.** *română* pentru pian; Lalo: **R.** *norvegiană;* Dvořák: 3 **r.** slave op. 45; Ravel: **R.** *spaniolă;* Enescu: 2 **R.** *române* pentru orch.; Bartók: **R.** *pentru pian şi orchestră* şi 2 **R.** *pentru vl. şi pian;* Rahmaninov: **R.** *pe o temă de Paganini pentru pian şi orch.;* Gershwin: **R.** *albastră pentru pian şi orch.* (C. A. B.)

rarul v. **fecioreasca (1).**

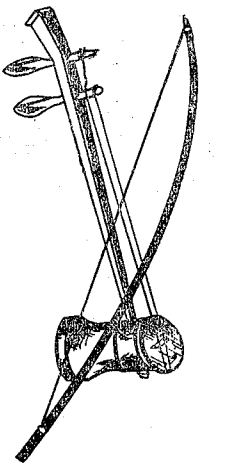
ras (rast) v. **maqam.**

ratchet (cuv. engl.) v. **morişcă.**

Ratsche (cuv. germ.) v. **morişcă.**

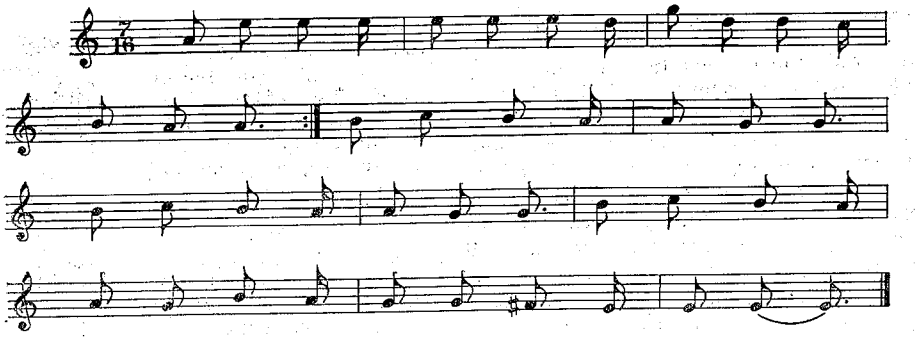
raţa 1. Joc* ritual, cu caracter imitativ, făcînd parte din complexul căluşului*, în sudul Olteniei. Este legat de fertilitate şi executat de 2 căluşari (personaje centrale); în acelaşi timp restul căluşarilor fac un joc simplu de acompaniament, bătînd din palme, de cîte două ori la începutul fiecărei fraze* muzicale, şi imitînd strigătul raţei. Ritmul este binar* şi mişcarea moderată. **2.** Joc popular românesc, variantă de sîrbă*, jucat de bărbaţi, mai ales în Muntenia şi Moldova. Se execută în semicerc cu braţele pe umeri şi se desfăşoară la comandă cu figuri imitative (ascuţitul coasei, mişcarea de cosire, pieptănarea părului în oglindă, răsucitul mustăţii etc.). Are ritm binar şi o mişcare vioaie. În Moldova mai poate fi întîlnit şi sub denumirea *ofiţereasca.* (C. C.)

ravanastra (ravanstron), instrument popular răspîndit în Orientul îndepărtat (China, India etc.). Cele două coarde (pe care se cîntă prin introducerea arcuşului între ele) sînt întinse pe o tijă de lemn care porneşte de la cutia de rezonanţă*; aceasta din urmă este formată dintr-un cilindru de lemn scobit, de dimensiuni nu prea mari, la care una din feţe este acoperită cu o piele de şarpe. În partea de sus, cele două coarde sînt prinse în două cuie de lemn, destul de lungi faţă de cele obişnuite. Se presupune a fi primul dintre strămoşii instr. de coarde occid. V.: *viole; violină.* (L. B.)



Ravanastron

răceniţa, dans popular bulgăresc, solistic, de perechi şi de grup, cu figuri variate (adesea improvizate), în măsura* 7/16.

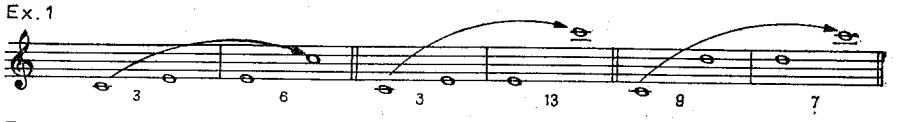


Răceniţă

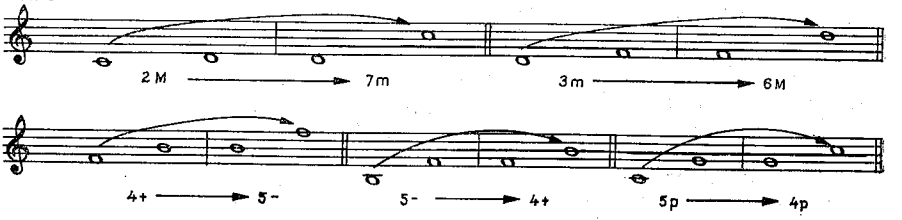
răspuns (it. *riposta),* în fugă* expunere a temei* la o altă voce (2) decît cea iniţială, în interval de cvintă* superioară, respectiv de cvartă* inferioară. Echiv. lat. *comes* („însoţitor"). V.: *subiect; contrasubiect; consecvent.* (G. F.)

răsturnare, schimbarea ordinii sunetelor aparținînd unui interval sau acord*. **R.** se realizează prin trecerea unuia din sunete la octava* cvinta la octava superioară, la baza acordului rămînînd septima*. Aceasta se numește **r.** *a III-a* (ex. 4). (M. M.)

Ex. 1



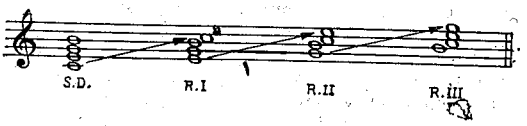
Ex. 2



Ex. 3

1	(prima)	+	8	(octava)	=	9
2	(secunda)	+	7	(septima)	=	9
3	(terța)	+	6	(sexta)	=	9
4	(cvarta)	+	5	(cvinta)	=	9
5	(cvinta)	+	4	(cvarta)	=	9
6	(sexta)	+	3	(terța)	=	9
7	(septima)	+	2	(secunda)	=	9
8	(octava)	+	1	(prima)	=	9

Ex. 4



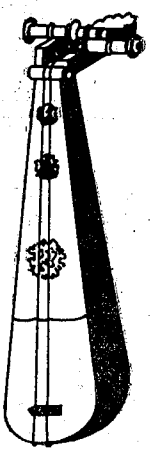
Răsturnare

superioară sau inferioară. **R.** *intervalelor* se poate produce atît în cadrul unei octave* cît și în cadrul dublei octave în cazul intervalelor simple. Intervalele compuse pot fi răsturnate numai în cadrul dublei octave (ex. 1). Prin **r.**, intervalele își schimbă calitatea: cele mici devin mari, cele mari devin mici, cele micșorate* devin mărite*, iar cele mărite devin micșorate. Doar cele perfecte își păstrează calitatea (ex. 2). Suma cifrelor corespunzătoare mărimii cantitative a intervalului dat și a celui în **r.** este egală cu 9 (ex. 3). V. contrapunct răsturnabil. **R.** *acordurilor* se realizează prin trecerea la octava superioară a notei fundamentale*, la baza acordului rămînînd terța*. Aceasta se numește **r.** *I*. Continuînd procesul de **r.**, trecînd terța la octava superioară, la baza acordului rămîne cvinta*. Aceasta se numește **r.** *a II-a*. Dacă acordul este de 4 sunete se poate trece

re, în solmizația* medievală este a doua silabă a hexacordului* (în sensul lui *d**, *g** sau *a**); în limbile romanice, corespunde lui *d* din limbile germanice și este treapta* a doua a gamei* diatonice* ce începe cu *do**.

rebâb v. **rebec.**

rebec (< arab. *rabâb, rebâb;* sp. *rabé, rabel),* instrument cordofon cu arcușul de forma arcului, de origină arabă, cu 2 — 3 coarde, utilizat în Europa sudvestică în sec. 11—15. Jgheabul capului, gîtul și corpul instr. erau confecționate dintr-o singură piesă de lemn. A fost înlocuit

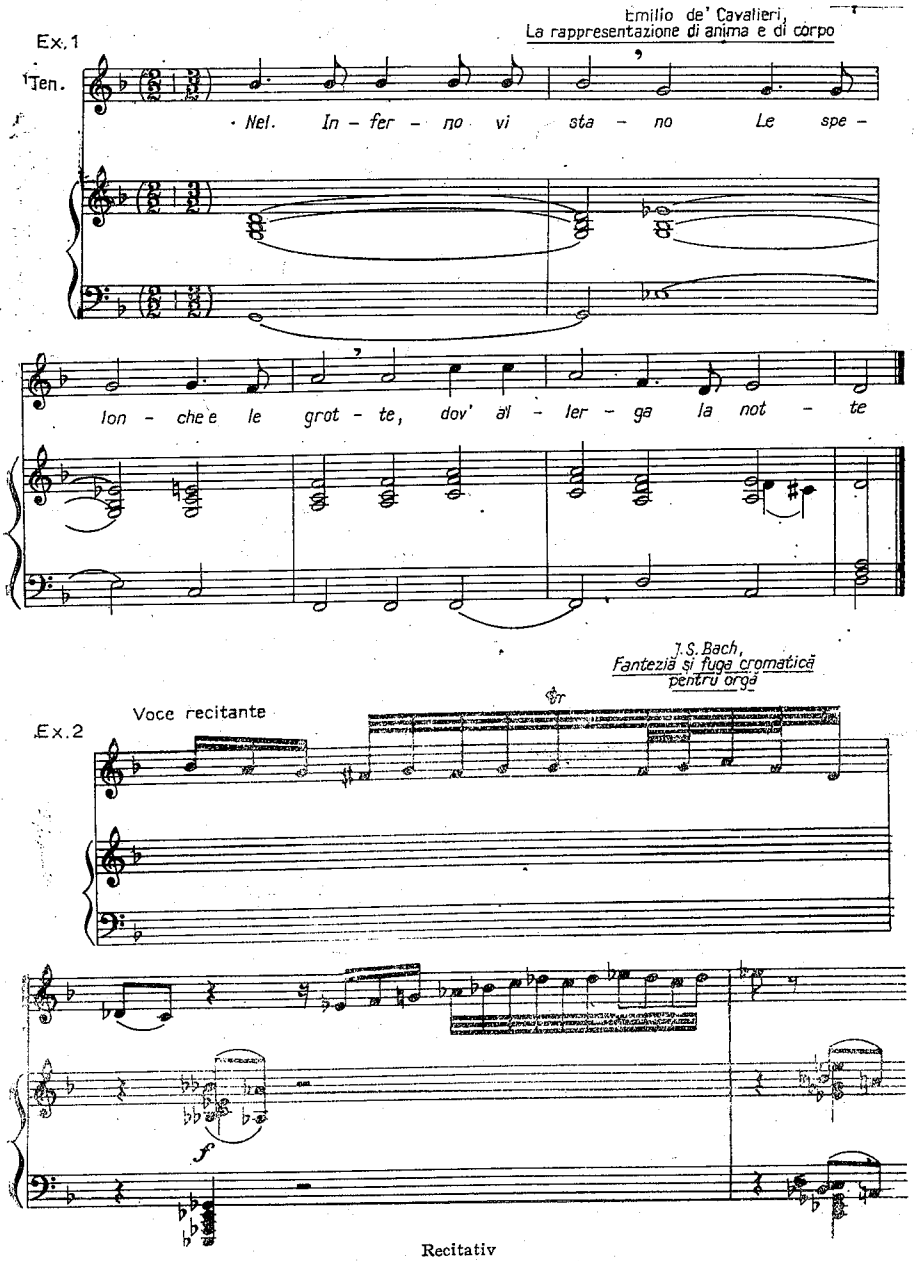


Rebec

cu instr. care s-au dezvoltat din cruth*. Echiv. fr. *rubebe;* it. *ribeca.* (W. D.)

recital, manifestare aparţinînd genului muzicii de cameră* (ex.: **r.** al unui solist; al unui instrumentist sau al unui cîntăreţ cu acomp. de pian). (I. R.)

recitativ (< it. *recitativo* de la lat. *recitare,* „a citi, a declama"; fr. *récitatif;* germ. *Rezitativ*), formă a expresiei muzicale proprie genurilor vocal şi vocal-instrumental, rezultînd din interferenţa declamaţiei* şi a melodiei* şi caracterizată printr-o strînsă dependenţă intonaţională, ritmică şi formală faţă de textul literar. ■ **R.** existent în muzica folc. se încadrează, din punct de vedere melodic, în două tipuri; **r.** *recto-tono** (intonare pe un singur



sunet) și **r.** *melodic* (intonare pe un sunet principal, cu includerea treptelor* alătûrate sau a unor formule melismatice*), iar din punct de vedere ritmic se încadrează în sistemele **(II, 6)** *parlando giusto* („măsurat", în care proporția dintre duratele **(1)** constitutive rămîne constantă) și *parlando rubato* („liber", în care duratele prezintă o mare libertate). În folc. românesc, **r.** este caracteristic pentru doină* și baladă (IV). ▣ În cultura europ. **r.** joacă un rol important în a) muzica bis. (bizantină* și gregoriană*) și b) în speciile genului vocal și instr.; opera*, cantata*, oratoriul*. a) **R.** muzicii biz. poate fi apropiat de psalmodie*. Cîntul greg. cunoaște mai multe forme structurate pe **r.**: recitări, profeții, psalmodii și antiene (v. antifon **(II)**), *répons*-uri. Conform textului lat., **r.** este secționat în fraze și perioade*, care debutează și cadențează prin formule **(1, 3)** melismatice tipice. b) În sec. 17, are loc procesul de cristalizare a operei* cu cele două elemente constitutive: aria* și **r.** Cel din urmă îndeplinește următoarele funcții: realizează conexiunea ariilor, conduce firul dramatic — fiind de obicei purtător de text epic — subliniază, prin contrast, caracterul cantabil al ariilor. **R.** *secco* desemnează **r.** acompaniat* de un instr. cu claviatură* (orgă*, clavecin,* pian*) permițînd interpretului o libertate agogică*. **R.** *accompagnato/strumentato* este un **r.** mai melodizat, acomp. inițial de un instr. de armonie (laută*, clavecin, orgă) și de un instr. grav cu coarde și arcuș (violă gravă — v. viole) v. cel., iar ulterior de orch. (v. *camerata florentină*). Această ultimă variantă de **r.** poartă denumirea de *arioso**. **R.** generalizat al operelor lui Wagner provine din *arioso*. Unele lucrări instr. (la Bach — ex. 2, Beethoven, Liszt) și simf. (Beethoven) au momente de **r.** În sec. 20, Schönberg introduce maniera *Sprechgesang**-ului, iar Bartók preia **r.** *recto-tono* din folc. românesc. (C. A. B.)

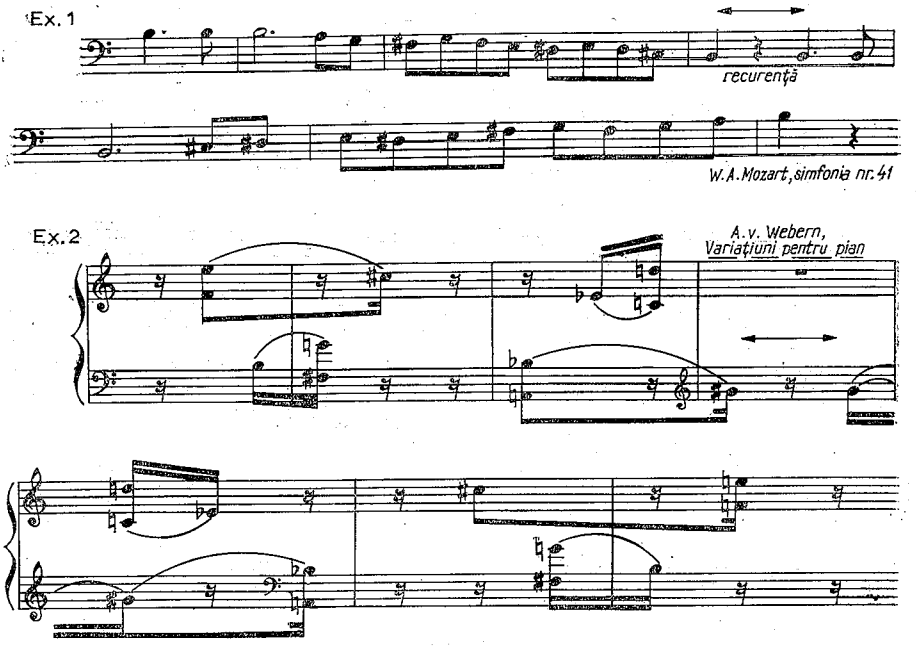
recitator, interpret al secțiunilor declamate ale unei lucrări vocale sau vocal-instrumentale. Inițial desemna cîntărețul căruia îi era rezervată partea narativă a textului în drama liturgică*, sens extins și asupra „povestitorului" (în pasiune*, evanghelistul) cantatei* și oratoriului*. În sec. 17—18, **r.** era numit solistul* unui ansamblu coral (v. cor). În muzica simf. și vocal-simf. a sec. 20, **r.** intervine în lucrare printr-o parte exclusiv declamată (în versuri sau proză). (C. A. B.)

recorder v. flaut drept.

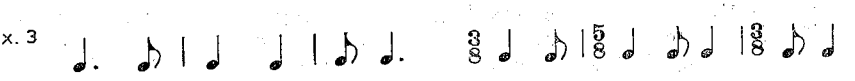
reco-reco, instrument de percuție, o variantă de guiro*. Este construit dintr-un tub cilindric din bambus, în care sînt montate două plăci cu nervuri, în relief, din material plastic sau lemn. Aceste suprafețe se freacă cu un cui de metal. (A. P.)

recto tono (cuv. lat. „sunet drept") (GREG.), lectură sau recitare rectilinie pe o singură notă *(tenor* **(4)**), fără inflexiuni. V. psalmodie. (O. B.)

recurență (< lat. *recurrens;* fr. *recurrence*), procedeu de expunere a unei idei muzicale într-o succesiune riguroasă a sunetelor ei componente, de la ultimul la primul sunet. Apărută



Ex. 3



Recurență

în cadrul Școlii de la Notre Dame (v. *Ars Antiqua)* ca un procedeu propriu canonului **(4)** (c. *cancricans* — lat.; c. *al rovescio*, c. *alla riversa* — it.), spre deosebire de canonul obișnuit, *c. per motum rectum* — lat.), **r.** este sin., în aceste situații, cu *retrogradarea** (lat. *c. per motum retrogradum).* Aplicată, în combinație cu alte procedee, cum sînt inversarea*, augmentarea*, diminuarea*, **r.** a fost larg cultivată de către reprezentanții școlilor neerlandeze*, prelungindu-se în Renaștere* și în baroc*; nu a fost străină nici clasicilor, găsind însă o aplicare mai intensă în muzica contemporană (ex. Hindemith, *Ludus tonalis).* Dacă în formele contrapunctice* este un element al imitației*, fraza* sau tema* imitată putînd fi recurentă (ex. Rondo-ul la trei voci nr. 14, *Ma fin est mon commencement* de Machault, în care vocea **(2)** înaltă este, de la mijlocul piesei, **r.** vocii mediane; Bach, *Canon a 2* din *Musikalisches Opfer),* în muzica de tip omofon*, devine element (frază*) de compunere a temei — fie ca și tema de fugă* (ex. Beethoven, *Sonata pentru pian op. 106)* sau a motivului* (ex. nr. 1), pentru ca în cadrul seriei* să constituie una dintre ipostazele acesteia. Unei serii recurente în plan melodic, îi poate corespunde o **r.** a întregului material polif.-armonic (ex. nr. 2). **R.** a fost aplicată ritmului* de către Messiaen (procedeu prelungit apoi și asupra celorlalți parametri* muzicali — v. dodecafonie); pentru acele ritmuri care, simetrice* cu ele însele, constau, ca urmare a **r.**, din aceleași elemente (semne), Messiaen a introdus termenul de „ritmuri nonretrogradabile" (ex. nr. 3).

Bibliogr.: Messiaen, Olivier, *Technique de non langage musical,* Paris, 1944; Costère, Edmond, *Pour une dynamique générale des harmonies musicales,* Paris, 1958. (G. F.)

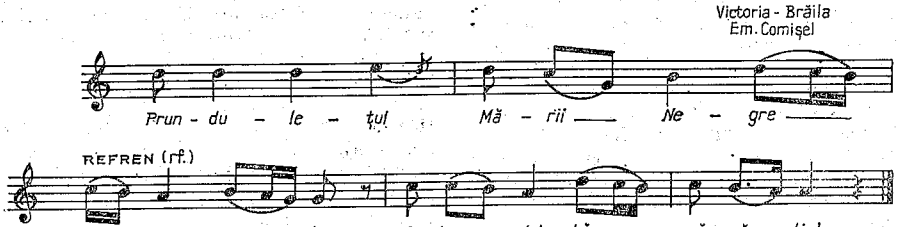
recviem (lat. *requiem)* **1.** Misa* gregoriană* funebră (lat. *missa pro defunctis.)* Numele **r.** provine din textul inițial din introitus* **(R.** *aeternam dona eis Domine.)* Din misă, **r.** a reținut părțile principale, dar Gloria* și Credo* sînt eliminate, iar Alleluia* înlocuit prin *tractus* (v. psalmodie), împreună cu secvența **(1)** *Dies irae**, astfel încît părțile **r.** sînt: *introitus,* Kyrie*, graduale **(1)** (**R.** *aeternam ...),* *tractus (Absolve Domine), sequentia (Dies irae), offertorium* (Domine Jesu Christe),* Sanctus*, Agnus Dei*, *communio (lux aeterna).* Succesiunea părților rămîne aceeași și în compozițiile polif. corale *a capella* (sec. 15—16). **2.** Începînd din sec. 17, compoziție vocală ca acomp. instr. (orchestral), pătrunsă, în epoca basului continuu*, de spirit concertant și de spiritul dramatic al cantatei* sau oratoriului*. Și acest tip păstrează, în general, părțile **r. (1),** dar compozitorii au îndreptat tot mai mult compoziția spre un gen **(1, 2)** independent, dîndu-i un caracter grandios, tragic, recules sau chiar programatic*. Textul religios lat. al **r. (1)** este preluat și aici; rareori intervin adăugiri de texte aparținînd altor părți liturgice *(Hosanna, Et incarnatus* etc.). **R.** celebre au scris Mozart, Berlioz, Verdi, Fauré. Alte lucrări de acest gen folosesc texte special concepute, într-o limbă modernă (ex. **R.** *german* de Brahms și **R.** *de război* de Britten, precum și **R.** *canticle* de Stravinsky). (I. S.)

reducție pentru pian, transcrierea **(2)** unei lucrări muzicale concepută pentru un ansamblu* mare (operă*, oratoriu*, simfonie* etc.), ce păstrează cît mai fidel laturile esențiale ale respectivei compoziții, astfel încît să poată fi executată la pian* (uneori pian la 4 mîini). **R.** servește de cele mai multe ori la punerea în studiu a unei lucrări ce implică un ansamblu vocal (cor*, soliști*), înaintea repetiției cu orch. Uneori **r.** se poate realiza direct, prin citirea simplificată la pian a lucrării. (I. R.)

reed (cuv. engl.) v. **ancie.**

reexpoziție, repetarea expoziției* (marcată în partitură* printr-o dublă bară*) în forma de sonată* clasică. În mod greșit identificată cu repriza*.

refren, secțiune muzicală cu funcție tematică ce constituie punctul de plecare și de încheiere



Refren

a unei forme* bazate pe principiul alternanței (înțelegem prin punct de plecare ideea sau nucleul care generează muzica și implicit forma respectivă, nu neapărat prima secțiune a unei lucrări muzicale). Desigur, definiția nu cuprinde toate aspectele problemei dat fiind faptul că **r.** a apărut în foarte multe ipostaze, unele dovedindu-se excepții de la regulă. Astfel **r.** este atestat încă din cele mai vechi timpuri, martor rămînînd folclorul* ancestral, în care aspectul îi este de formulă **(1)**. Prezent în cîntecele tuturor popoarelor, se pare că s-a născut din cîntarea alternativă, responsorială* între un solist* și cor* (care susținea o replică, un scurt comentariu etc.). Alte teorii susțin originea lui din cîntecul de joc* ceea ce ar reclama o desprindere a ideii de **r.** de textul cîntat. În fine, există și teorii care încearcă explicația originii din alte surse, cum ar fi cîntecul de muncă, executat în grup (mișcarea ce trebuie efectuată simultan de toți lucrătorii), sau apariția **r.** dintr-un imbold poetic de bază în jurul căruia „se improvizează" și la care se revine în mod obligatoriu. Această ultimă concepție este prezentă, după unii teoreticieni, încă din antic. Cultivarea **r.** revelă un procedeu de adîncire a expresivității, a unei anumite idei, stări sau efect artistic (a se vedea imnurile **(1)** din literatura vechilor greci, precum și condacul* biz.) ■ Muzica medievală europ. preia concepția din antic. punînd totodată, din ce în ce mai mult, accentul pe formă. Astfel **r.**, pe lîngă funcția ideatico-expresivă, constituie și un pretext în construcția formală. Cultivarea **r.**, în special în genurile de dans* (cum ar fi forma de *rondeau**), dar și în cele vocale a dat naștere unor forme muzicale din ce în ce mai complexe. Găsim **r.** la începuturile epocii medievale în muzica trubadurilor* de la care ne-au rămas rondo-urile ca forme strofice cu **r.** *(rondeau, rondellus, rotundellus, cantilena, cantilena rotunda)*. O formă apropiată de principiul succesiunii dintre cuplet* și **r.**, care va deveni forma clasică de bază a rondo*-ului, era, într-o perioadă mai tîrzie, alternanța dintre comentariul instr., ce purta denumirea de *ritornel* (v. riturnelă **(2)**), și părțile vocale. În cazul pieselor de dans, principiul repetiției genera două modalități fundamentale de dispunere a părților: alternanța și repriza*. Relația muzică-text devine tot mai puternică. Succesiunea între cuplet și **r.** se reduce la început la schema: solo-cor *(carol* estampida*, lai* etc.)*. În unele dansuri fenomenul de repriză era uneori confundat cu ideea de **r.** *(ballata* — v. *baladă* **(1, 1, 2)**, *vireleai**, *rondeau* etc.). Forma acestor dansuri era legată implicit de ceea ce oferea textul. ■ Barocul* aduce o limpezire în sensul utilizării principiului alternanței, în care **r.** joacă rolul principal. Prototipul este *rondoul* parizian* al lui Fr. Couperin „cel Mare". De asemenea, lucrările pentru clavecin* ale lui L. Couperin continuă același principiu deși formele utilizate nu poartă denumirea de *rondeau* ci de *ciaconă**, *passacaglie** sau *courante**. **R.** lui L. Couperin păstrează, în majoritatea aparițiilor, caracterul de dans, periodicitatea și simetria*. Dezvoltările și comentariile variaționale ale cupletelor conduc, în schimb, la legătura dintre formele cu **r.** și principiul variației **(1)**. Se conturează astfel ideea de variațiuni **(2)** în jurul **r.** care rămîne cu funcție tematică de bază. Se cristalizează totodată una din caracteristicile spiritului vremii: monotematismul* (promovat și de J. B. Lully, J. Ph. Rameau etc.). De ex., rondo-ul monotematic baroc cu patru episoade:

A B A C A D A E A

rămîne un pilon principal în dezvoltările ulterioare pe care J. S. Bach, G. Fr. Händel și alții, apoi clasicii sau romanticii, iar în sec. nostru neoclasicii le vor ridica pe adevărate culmi. Importantă, în tot acest periplu al **r.**, de la forma primară a simplei alternanțe pînă la cele mai complexe construcții romantice și neoromantice de tipul rondo-sonată (de exemplu: A B A C /dezv./ A B A/) care reclamă îmbinarea de forme, rămîne funcția primordială pe care o joacă **r.**, indiferent de contextul apariției. (H. Ș.) ■ (în folc. rom.) Fragment poetic și melodic, care amplifică forma unor genuri. După Brăiloiu sînt mai multe categorii de **r.**: *pseudo-***r.** (care nu are loc fix în melodie și înlocuiește unul sau mai multe rînduri melodice*); **r.** *propriu-zis, regulat* (cu loc fix în melodie, avînd o structură binară* și o dimensiune egală sau inegală cu versul) și *neregulat* (dimensiune identică sau diferită de aceea a versului, loc fix, dar structură diferită de structura versului (grupe binare și ternare* sau numai ternare). **R.** se întîlnește aproape în toate genurile: mai rar în balade **(IV)** și în doine* (cu excepția unor tipuri din Transilvania nordică). Textul **r.** diferă după gen (în unele genuri este asociat cu textul poemului, în altele este independent). Melodia **r.** este diferită de restul piesei, înrudită cu vreun rînd melodic sau chiar identică. În unele genuri are funcție de invocație (în unele colinde,* bocete,* cîntece de seceră, de nuntă), în altele constructiv-estetică: de amplificare a perioadei* muzicale, de contrast, de adîncire a conținutului muzical, sau de cadențare (impune un alt raport cadențial sau revenirea la sistemul cadențial tradițional). Un loc aparte îl au **r.** versificate (sau strofice) care se deosebesc de celelalte **r.** prin: dimensiune (ajung pînă la 32 silabe), loc final, structură identică cu a versului sau diferită (conținutul poetic se modifică de la o strofă melodică la alta, după sensul acestora). Bogăția și diversitatea **r.** reprezintă geniul creator al poporului și atitudinea intens activă a interpreților. Unele **r.** sînt acceptate de colectivitate și devin permanente, altele, dimpotrivă sînt refuzate și rămîn numai în repertoriu cîtorva interpreți, ceea ce se observă, îndeosebi

în cîntecul liric (v. cîntec (I) propriu-zis), cel mai apropiat de viața zilnică și cel mai maleabil.

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1954, în trad. rom. în: *Opere*, I, Buc., 1967; același, *Le giusto-sillabique* ... în: *Polyphonie*, II, Paris, 1948, în trad. rom. în: *Opere*, Buc., 1967; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; același, *Contribuție la cunoașterea formei arhitectonice a muzicii pop. Melodii cu r.: Cîntecul propriu-zis*, în: *Stud. muzicol.*, VI, 1970; Vicol, A., *Contribuție la studiul „structurii arhitectonice" a melodiilor cu r.*, în: *Rev. folc.*, Buc., 1963. (E. C.)

regal (< germ. *Orgelregal)* **1.** Mic instrument de suflat cu claviatură* (orgă* portativă) cunoscut încă în sec. 11—12. Dar sub această denumire este folosit între sec. 15—17. Spre deosebire de *pozitiv**, **r.** întrebuințează doar tuburi linguale, deschise și închise, confecționate din metal sau lemn de 8'(cîteodată și de 4' și 16' — v. picior (2)), prevăzute cu ancii*. O cutie mică, conținînd camera de vînt, tuburile și două foale, ultimele acționate de o secundă persoană, se așează pe o măsuță. Instr. a fost folosit în bis., în cadrul muzicii laice, de dans, în muzica făcută în casă, iar în sec. 17 și pentru a susține basul continuu* *(Orfeu* de Monteverdi). Dispare în sec. 18. V.: *Bibelregal; organo di legno.* **2.** Denumire a registrelor (II) linguale cu pavilioane scurte, în cadrul orgii mari. Registrele proveneau din **r.** (1) și ansamblul lor era inclus ca instr. independent în cadrul orgii (sec. 16) în vederea unor execuții speciale. (As. P.)

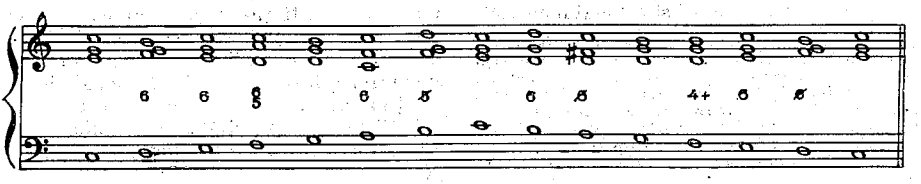
regens chori (cuv. lat.), conducătorul unui cor bisericesc.

regie muzicală, punerea în acțiune spirituală și materială a unui text muzical, prin mijloace artistice specifice care, alături de elementele scenice, concură la realizarea reprezentației. **R.** asigură trecerea unei vieți latente a textului scris la o viață concretă și actuală, aceea a scenei, încercînd totodată să creeze unitate între interpreți* și ambianță (aceasta din urmă prin scenografie: decoruri, costume, lumini), punîndu-i pe interpreți în relație constantă cu spațiul care îi înconjură. Menirea ei este de a crea un organism viu pe scenă. **R.** are stiluri și procedee infinit variabile, în funcție de cunoștințele generale și experiența regizorului, de arta și meseria sa, de personalitatea și originalitatea talentului său. Ea poate deveni creație în măsura în care contribuie la ridicarea valorii expresive a textului muzical-dramatic așa cum a fost el conceput de autor. **R.** este implicată în primul rînd în realizarea unui spectacol de operă*, operetă* sau musical*, dar este indispensabilă astăzi și spectacolelor de revistă, emisiunilor TV etc. **R.** în domeniul operei se deosebește esențial de aceea privind spectacolele în care muzica este adăugată textului literar doar ca „acompaniament" (muzica de scenă*); participînd în mod real la acțiune, muzica de operă impune regizorului o concepție prepondorent muzicală, „partitura" fiind, în primă și în ultimă instanță, scopul oricărei acțiuni regizorale. În strînsă conlucrare cu celălalt factor esențial al realizării spectacolului, dirijorul (dacă cei doi creatori nu sînt reuniți într-una și aceeași persoană), regizorul trebuie să sublinieze trăsăturile caracteriologice ale personajelor în dubla determinare muzicală (cîntul) și teatrală (jocul de scenă), să țină seama de temperamentul artistic al soliștilor* de posibilitățile întregului ansamblu scenic (cor*, corp de balet*, figurație etc.). (C. S.)

registrație v. **organist; organo pleno; grand jeu.**

registru (it. *registro;* fr. *registre;* germ. *Register;* engl. *register*) **I.** Set omogen de sunete muzicale delimitat, dintr-un spațiu mai larg (ambitus (1)), pe criteriul înălțimii (2) relative sau și al modului de emitere. Pentru precizarea unui **r.** oarecare este necesar să se stabilească a) repertoriul de obiecte sonore muzicale în cadrul căruia se operează delimitarea și sistemul de organizare pe care acesta îl presupune și b) criteriul pe baza căruia se efectuează compartimentarea pe **r.** Cîteva ex.: scara generală sonoră (v. frecvență) sau ambitusul se divide, după înălțimea relativă, în **r.** *grav, mediu* și *acut.* **R.** considerate sînt relativ net delimitate în extremități; limitarea în diviziuni depinde însă de sistemul (II) intonațional care stă la baza scării muzicale, și deci și a **r.** Astfel, **r.** care presupune unul din sistemele de intonație netemperate (v. temporare) conține teoretic un număr infinit de obiecte sonore muzicale, pe cînd cel care se fondează pe unul din sistemele intonaționale temperate conține un număr precis determinabil de obiecte sonore. Diapazonul (3) cl. se împarte, după modul de emitere a sunetelor, în **r.** armonicelor*, 1, 3 și 5, departajare coincizînd aprox. cu cea operată pe criteriul înălțimii relative. În diapazonul vocii (1) umane se disting, după tipul de emisie, **r.** vocii „de piept" și **r.** vocii „de cap". **II. 1.** (fr. *jeu;* germ. *Register, Stimme;* engl. *diapason)* (la orgă* și, p. ext., la clavecin*) Ansamblul tuturor sunetelor care pot fi emise de un set de tuburi construite pe aceleași principii, cu aceeași formă și din același material și aduse în stare de funcționare prin acționarea aceleiași (aceloraași) manete. **2.** (fr. *registre;* germ. *Registrezug*). Mecanismul prin care tuburile, coardele sau lamele **r.** (II, 1) sînt aduse în stare de funcționare. (S. R.)

regula octavei (fr. *règle de l'octave;* it. *regolla del'ottava),* procedeu de armonizare* ce reunește într-o serie de acorduri* mai ales funcțiile* de tonică* și de dominantă* pe scheletul unei game* majore* în urcare și coborîre (există și o serie minoră*). Inventată de către theorbistul Maltot, angajat al Operei din Paris, **r.**



Regula octavei

avea drept scop realizarea aproape mecanică de către acompaniatori a basilor **(III, 1)**, sumar sau chiar deloc cifrați* (ex.) (G. F.)

relatio non harmonica (cuv. lat. „legătură nearmonică") v. **falsă relație.**

relativă, tonalitate ~, tonalitate **(2)** aflată în raport de reciprocitate cu o alta, pornindu-se de la criteriul distanței de terță* mică ce le separă tonicile*. Una majoră* iar cealaltă minoră*, **r.** au aceeași armură* (ex. *do* major. — *la* min.; *re* maj. — *si* min.; *mi bemol* maj. — *do* min.). Suprapunînd acordurile* de T ale **r.**, se constată existența în centrul acordului rezultat a intervalului de terță mare: *la — do-mi-sol,* ceea ce are o deosebită importanță în înrudirile dintre funcții* (v. și polarism). Sin.: *paralelă* **(1).** (G.F.)

Renașterea. Epocă de înflorire culturală proprie îndeosebi țărilor Europei occidentale, apărută la sfîrșitul evului mediu (sec. 14—16). Cuprinde în egală măsură științele, filosofia, literatura și artele, avînd drept trăsătură generală umanismul, ca reacție față de spiritul religios medieval. În domeniul artelor, **R.** se caracterizează prin tendința spre o perfecțiune al cărei model a fost antic. greco-romană. **R.** muzicală este o perioadă stilistică bine determinată în evoluția acestei arte, reprezentînd atît o culminație față de trecut, cît și o bază de dezvoltare a muzicii pentru sec. următoare. **R.** însumează toate cuceririle de pînă atunci ale tehnicii polif., pe care o duce la apogeu, realizînd ceea ce în istoria muzicii poartă numele de „epoca de aur a polif. vocale". Cele mai caracteristice genuri **(I, 2)** vocale polif. care ilustrează această epocă prin forme desăvîrșite sînt: motetul* și misa* în muzica religioasă, chansonul* fr. și madrigalul* it. în cea profană. La făurirea tezaurului muzical al **R.** și-a adus contribuția mari personalități creatoare: Josquin des Prés, Orlando di Lasso, în *Țările de Jos;* Palestrina, Marenzio, Gesualdo da Venosa, Andrea și Giovanni Gabrieli, Monteverdi în *Italia* — cu mai multe școli: romană*, venețiană*, florentină; Janequin, Claude Le Jeune, în *Franța;* Tomas Luis de Victoria, în *Spania;* Dowland, Thomas Morley în *Anglia;* Hans Leo Hassler, în *Germania.* Deși **R.** s-a afirmat în muzică mai tîrziu decît în celelalte arte, atributele sale esențiale (laicizarea muzicii, ca expresie a suflului umanist, perfecționarea tehnicii polif., condiție a măestriei artistice) au fost pregătite cu mult timp înainte. Astfel, *Ars nova** (fr., cu G. de Machaut, și it., cu Fr. Landino) introduce în forme polif. genurile laice de proveniență pop. *(ballata* — v. baladă **(I, 1, 2)** *rondellus*, virelai*, caccia*),* iar școala polif. franco-flamandă (v. neerlandeză, muzică) din sec. 15 (G. Dufay, J. Ockeghem, G. Binchois, J. Obrecht) ajunge la o deosebită virtuozitate a artei contrapunctice imitative*. Pătrunderea tehnicii flamande în Italia a fost urmată de o influență reciprocă, contribuind la îmbinarea spiritului speculativ nordic cu melodicitatea mediteraniană, fenomen caracteristic apogeului **R.** Laicizarea muzicii s-a produs nu numai pe calea cîntecului pop. ci și prin aceea a abordării unor texte din poezia cultă. Madrigalul it. recurge la versurile lui Petrarca și Tasso, iar chansonul fr. la cele ale lui Cl. Marot și P. Ronsard. Este de menționat tendința poeților fr. ai Pleiadei de a reînvia metrul **(3)** antic, ceea ce a avut drept urmare o îmbogățire a creațiilor muzicale sub aspect ritmic. Imitarea antichității a dus însă și la consecințe mai profunde asupra evoluției muzicii în general. Datorită redescoperirii tragediei* antice, la sfîrșitul **R.**, prin contribuția Cameratei florentine* apare opera*, strîns legată de transformarea radicală a limbajului muzical datorită dezvoltării monodiei **(2)** acompaniate. Structura polif. de pînă atunci, formată din linii melodice suprapuse, este înlocuită printr-o structură armonică, constînd dintr-o melodie principală plasată pe un suport acordic. Cadrul orizontal-modal de desfășurare a liniilor din țesătura polif. lasă loc cadrului vertical-armonic deschizînd o nouă eră în dezvoltarea muzicii europ., cea a armoniei **(III, 1)** tonal-funcționale. Procesul de destrămare a polif. vocale la sfîrșitul **R.** a fost determinat și de larga răspîndire a diferitelor instr. de acomp. (laută*, clavecin*, orgă*), care, preluînd executarea muzicii plurivocale (v. multivocalitate), au acționat asupra ei printr-o simplificare a polif. în favoarea unei tratări armonice. Consolidarea noului stil armonic va evolua apoi, mînă în mînă cu tendința generală de instrumentalizare a muzicii, spre epoca barocului* muzical. (L. C.)

repercussa (< lat. *repercussus*, „opus") **1.** În modurile **(I, 3)** medievale apusene, un ton central — de obicei cvinta* —, avînd rol de recitare, și în jurul căruia se concentrează mișcarea și tensiunea fluxului melodic, în contrast cu rolul de repaus al *finalis**-ului. Constituie

simburele viitoarei dominante.* Sin.: *cursus; etenor* (4); *tuba.* V.: *confinalis; psalmodie.* 2. În fugă*, dezvoltarea* imediat succedentă expoziției*. (G. F.)

repertoriu (< fr. *répertoire* „listă-reper") 1. Suma lucrărilor muzicale executate de un solist* sau un ansamblu*. Alcătuirea unui r. se face în funcție de preferințe, posibilități tehnice, afinități temperamentale și cerințe ale publicului. Există și o specializare în formarea unui r. (r. *național*, r. *tradițional*, r. *pe epoci*). (I. R.).2.(în folc. rom.) Totalitatea producțiilor artistice (de muzică vocală, instr., dramatice, coregrafice) create și acceptate de popor. După funcție, conținut muzical și poetic, r. se grupează în următoarele categorii: r. *legat de viața de familie, de momentele importante din viața individului*: cîntecele, jocurile, orațiile* și strigăturile* de nuntă, cîntecul de înmormîntare (bocetele*) și cîntecele funebre cu caracter ceremonial și ritual (cîntecul bradului*, zorile*, cîntecele de petrecut, de priveghi* etc.); r. *legat de date calendaristice, de munca agrară și pastorească*, a. (în perioada de iarnă): colindele*, cîntecele de stea, precum și cîntecele și jocurile incluse în manifestările dramatice complexe (capra*, teatrul profan și religios — v. irozi, — „junii"), b. (în perioada primăvară-vară): cîntecele de seceră (cununa*, Dealul Mohului*, drăgaica*, lazărul*), cîntecele de secetă, (caloianul*, paparuda*), cîntecele de șezătoare; r. nelegat de un prilej anumit: cîntecul (I, 1) propriu-zis (liric), doina*, balada (IV) (cîntecul bătrînesc), jocurile* pop. (vocal și instr.), cîntecele și jocurile de copii*, genurile instr. „de ascultat" „cînd ciobanul și-a pierdut oile"). O categorie aparte o reprezintă r. pastoresc (v. și semnal (2)). În decursul timpului, pentru a corespunde nevoilor spirituale ale colectivității, r. se actualizează, prin suprapuneri de genuri (I, 3), prin eliminări ale unora dintre elemente etc.

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *La musique populaire roumaine*, în: *Revue musicale*, février-mars, 1940; același, *La vie musicale d'un village*, Paris, 1960; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967. (E. C.)

repetiție (< lat. *repetitio*) 1. *Semn de* r., semn ce indică reluarea unui fragment dintr-o lucrare muzicală: :|| sau ||:. Expresia *d'al segno*, cere repetarea dintr-un loc marcat cu un semn (de obicei cu 𝄋). V. *da capo; abreviații.* 2. Pregătire a unui concert (1), recital* sau spectacol muzical, execuție de probă. (I. R.)

repriză (it. *reprise*; fr. engl., *reprise;* germ. *Reprise, Wiederkehr, Wiederaufnahme*), secțiune a unei forme* muzicale în care se re-expune un material tematic prezentat anterior: 1. Cea de-a treia secțiune a formei de sonată* și de rondo*, în care sînt reluate ideile muzicale din expoziție (1). În principiu, structura r. este analogă celei a expoziției cu deosebirea fundamentală a prezentării temei* a doua în tonalitatea (2) lucrării. Finalul formei de sonată îl poate constitui o coda* sau o dezvoltare terminală urmată de un grup cadențial. **R. redusă** sau concentrată comportă fie contragerea temelor (Beethoven, *Sonata pentru pian op. 2 nr. 2*), fie suprimarea uneia dintre ele (Haydn, *Sonata pentru pian în mi bemol major nr. 3*: Chopin: *Sonata pentru pian în si bemol minor*). **R. recurentă*** *sau inversată* prezintă particularitatea reluării temei secunde înaintea primei teme (Mozart, *Sonata pentru pian în re major, K. V. 331 și Sonata pentru pian și vioară nr. 3* — partea a III-a). *Falsa* r. este re-expunerea temei I (integral sau parțial) într-o altă tonalitate decît cea inițială, urmată de r. reală (Beethoven *Sonata pentru pian op. 10 nr. 2*). În mod greșit identificată cu reexpoziția*. 2. Secțiune finală a formei de fugă*, în care se reafirmă tonalitatea inițială; r. poate fi tonală și tematică sau numai tonală. 3. Secțiune concluzivă în forma *bipartită cu mică* r. — AB — realizată prin reluarea unei fraze* (perioade*) din A, cu rol cadențial (v. *cadență* (1)). V. *Lied.* (C. A. B.)

Reproduktionsklavier (cuv. germ.) v. **mecanice, instrumente.**

requiem (cuv. lat.) v. **recviem.**

res facta (loc. lat. „lucru făcut"), noțiune a polifoniei* sec. 13 pentru vocile (2) pe deplin realizate și nu improvizate* (total sau parțial) ca în organum* sau discant (1). V.: *quintus; vagans.* (G. F.)

responsorial, cînt ~, cînt liturgic alternativ între oficiant și cor. Elementul individual (solistic) are posibilitatea unei îmbogățiri melismatice* a cîntului (v. și psalmodie) față de caracterul „plan" (v. și *cantus planus*) al coruiui. În aceasta rezidă, de-altfel, și deosebirea principală a r. față de execuția antifonică*, cealaltă deosebire constînd în generalitatea r. față de antifonia primară mai strîns legată de anume genuri (psalm*, imnuri (1), mai puțin de antifoane (II)). *P. ext.*, r. devine un *stil* r. sau *execuție* r., aplicabile practicii muzicale sau unor genuri componistice care nu mai intră, istoric vorbind, în contextul originar al noțiunii. (G. F.)

reste(n)ul v. **rustemul.**

retrogradare, procedeu componistic (aparținînd în primul rînd arsenalului polifonic*), care constă în transcrierea unei teme* sau serii* de la sfîrșit către început. V. *recurență.* (M. M.)

reverberație (< fr. *réverbération*) (FIZ.), persistența, datorită reflexiei multiple pe pereți, tavan, mobilier etc., a unui sunet* într-o încăpere închisă, din momentul în care sursa sonoră și-a încetat emisia. Practic, r. se manifestă prin prelungirea mai mică sau mai mare a sunetelor după oprirea sursei emitente.

Prin definiție, timpul (durata) *T* de **r.** este numărul de secunde în care energia sonoră a scăzut la o milionime din valoarea ei inițială, ceea ce înseamnă o scădere de 60 dB (v. bel) a intensității **(1)** sunetului din momentul încetării emisiei lui. *T* este direct proporțional cu volumul sălii și invers proporțional cu absorbția sonoră a interiorului. Pentru fiecare încăpere închisă există un *T* optim, în raport cu destinația ei. *T* de **r.** se poate calcula cu formulele lui W. C. Sabine sau ale lui S. P. Alexeev. Pentru cîteva săli existente, măsurătorile au arătat *T* optim din tabelă. Sala Palatului R.S.R. are o *T* de **r.** naturală de 1,8 secunde. Datorită instalațiilor electroacustice cu care a fost înzestrată la construcție, ea posedă și o **r.** artificială, care poate fi variată în raport cu cerințele (v. *acustica sălilor*).

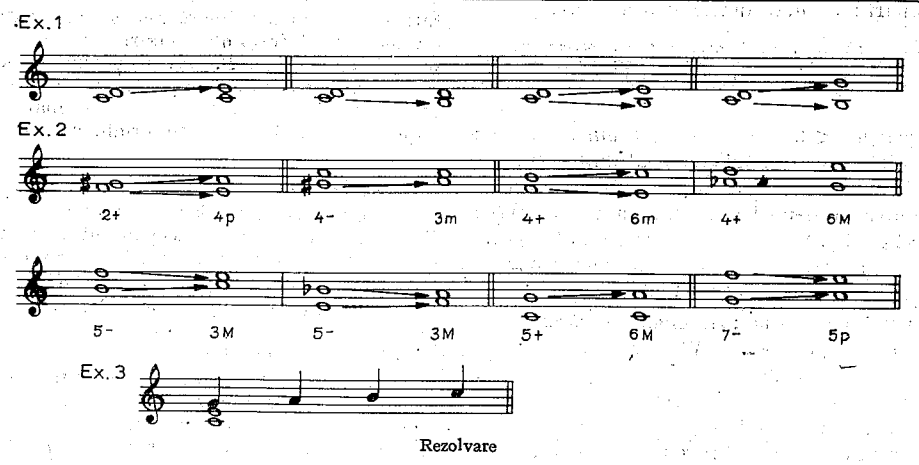
Date asupra unor săli cu acustică foarte bună:

Sala	Numărul scaunelor	Volumul (m³)	Timpul de reverberație (secunde)		
			Măsurat în sala		Optim
			goală	plină	
Teatrul Easman (S.U.A.)	3 340	22 400	4,0	2,08	2,1
Sala Palatului R.S.R. (București)	3 150	30 000	1,8	—	Variabil după necesitate
Sala coloanelor din Casa Sindicatelor (Moscova)	1 600	12 570	3,55	1,57	1,9
Gewandhaus (Leipzig)	1 500	11 350	3,6	2,3	1,9
Camera Comunelor (Londra)	570	3 600	3,3	1,5	1,5
Sala mică a Conservatorului (Moscova)	550	2 550	3,46	1,3	1,5

Bibliogr.: Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc.-1958; Necșulea, A., *Bazele acusticii clădirilor*, Buc., 1961, Alexeev, S. P., *Borba s şumami v jilih proizvodstvennih zdan, niah* (Lupta cu zgomotele în clădirile de locuit și industriale; Moscova, 1963. (D.U.)

revistă *(spectacol de ~)*, una dintre formele caracteristice ale spectacolului de divertisment în sec. 20, cuprinzînd muzică, dans, cuplete și scenete umoristice. Pentru muzica ușoară*, spectacolul de **r.** este un mediu tipic de creație și difuzare a noilor creații. Nașterea muzicii ușoare românești este legată direct de activitatea trupei de revistă condusă de C. Tănase în perioada interbelică, a cărei tradiție este continuată azi de teatrele de gen. (R. G.)

rezolvare, mișcare **(1)** obligată prin care se realizează aducerea la starea consonantă* a unui interval* sau acord* disonant*. **R.** intervalelor disonante se face fie prin mișcare la



Rezolvare

secunda* coborîtoare sau suitoare a unuia din pilonii (baza și vîrful) intervalului, celălalt rămînînd pe loc, fie prin mers contrar al ambilor piloni (ex. 1). **R.** intervalelor caracteristice ale tonalității **(2)** se face obligat astfel: secunda mărită* în cvartă* perfectă, cvarta micșorată* în terță* mică, cvarta mărită în sextă* mică (mare), cvinta* micșorată în terță mare (mică), cvinta mărită în sextă mare, septima* micșorată în cvintă perfectă (ex. 2). **R.** acordurilor disonante se face în armonia **(III, 2)** didactică tradițională prin mers treptat de semiton* sau ton*, care poartă sensibila spre tonică (ex.). Excepție constituie **r.** prin salt* a combiatei*. (M. M.)

rezonanță (< fr. *résonance*), (acustică) fenomen datorită căruia undele* sonore propagate de la un emițător (vibrator) pot face să intre în oscilație* un receptor (rezonator), dacă una din frecvențele* proprii de vibrație ale rezonatorului este egală sau foarte apropiată de frecvența cu care vibrează emițătorul și dacă energia purtată de unda sonoră este suficient de mare față de distanța care separă corpurile în cauză. Experimental, fenomenul poate fi realizat ținînd apăsată pedala **(1)** din dreapta a unui pian și emițînd în apropierea lui un sunet suficient de puternic, de ex. un *la* vocal. Se constată că pianul reproduce clar acest sunet, coardele corespunzătoare aceluiași *la* intrînd spontan în vibrație, sub excitarea undelor sonore vocale. Datorită **r.**, sunetele pot fi amplificate. (Ex.: sunetul unui diapazon **(6)** ținut aproape de gura unei eprubete poate fi sensibil amplificat dacă, prin încercări, se realizează în eprubetă un volum adecvat de aer, turnînd apă). ■ Cele mai importante instr. muzicale sînt sisteme oscilatorii complexe, cuprinzînd în esență două elemente distincte: un vibrator (coardă*, ancie*) și un rezonator, o cutie de **r.*** (corpul vl. sau al pianului, tubul cl.), ale cărui frecvențe proprii sînt excitate de vibrator. Vibratorul în sine dă un sunet slab, deoarece antrenează în mișcare un volum redus de aer. Cuplat la o cutie de **r.**, sunetul lui este amplificat în dependență de diverși factori. Amplificarea trebuie să fie *neselectivă*, uniformă pentru toate sunetele emise de vibrator. În acest scop, este necesar ca forma corpului rezonator să fie neregulată, nedefinibilă geometric, astfel ca în el să se afle zone de aer cu cele mai variate frecvențe proprii de vibrație, apte să „răspundă" fidel vibratorului. Dacă rezonatorul are o formă definibilă geometric (paralelipiped, sferă, cilindru), el este *selectiv*, amplificînd o singură frecvență (sau o bandă foarte îngustă). Pe această proprietate se bazează rezonatorii sferici și cilindrici inventați de Helmholtz, cu care acesta a efectuat analiza și sinteza sunetelor complexe și a dovedit că timbrul* unui instr. muzical depinde numai de spectrul* acustic al sunetelor emise (numărul, frecvența și intensitatea relativă a armonicelor*). ■ În expresii de tipul „**r.** superioară" sau „**r.** naturală a corpurilor sonore", preluate necritic din unele lucrări fr., termenul **r.** este utilizat cu înțelesul de „producerea sunetelor armonice*". Această extindere semantică nu este justificată, poate crea confuzii și trebuie evitată.

Bibliogr.: Bădărău, E. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; Cișman, Al., *Unde elastice și acustice* (în *Fizica generală*, vol. II), Buc., 1960; Conturie, L., *Acoustique appliquée*, Paris, 1955; STAS 1957/1–74, *Acustică fizică. Terminologie.* (D. U.)

r. H., v. **abreviații.**

rhytmikon v. **electrofone, instrumente.**

ribeca v. **rebec.**

ricercar (< it. *ricercare* „a investiga, a încerca, a căuta"), veche formă instrumentală în stil polifonic, cunoscută în Italia sec. 16–17, avînd o construcție liberă (imită motetul*) și care investiga posibilitățile și caracteristicile sonore ale instrumentului căreia și era destinată sau posibilitățile de dezvoltare* și tratare contrapunctică* a unei idei muzicale. În general era destinată lautei* sau orgii*, dar putea fi scrisă și pentru formații* complexe de instr. sau formații vocale. Se cunosc tabulaturi* pentru lută (*Intabulatura di liuto I*, de F. Spinaccino, 1507), pentru orgă (*Ricerchari, motetti, canzoni libro I*, de M. Cavazzani, 1523), pentru instr. cu claviatură (Andrea Gabrieli, 1595–1596). **R.** nu are unitate tematică, ci varietate tematică, temele* (în număr de 3–7) ne fiind prelucrate după reguli speciale, ci respectînd doar principiul imitației*. Uneori forma **r.** era folosită la realizarea riturnelelor **(3)** pentru unele cîntece. În sec. 17–18, forma **r.** apare în creația lui J. Pachelbel, D. Buxtehude ș.a., începînd tot mai mult să fie asimilată cu termenul de fugă*, transformarea fiind facilitată de reducerea numărului de teme. Se ajunge la termenul de *fuga ricercata* care desemnează o formă intermediară între **r.** și fugă. Aceasta din urmă cîștigă însă teren, iar **r.** își pierde actualitatea. Sec. 20 încearcă reactualizarea **r.** într-un spirit înnoitor. Întîlnim această formă în *Tre Ricercari* (1938) de Bohuslav Martinů, *Ricercari pentru pian* (1941) de Marcel Mihalovici, precum și în *Sonata a III-a pentru vioară și pian* (1957), partea I, de Alfred Mendelsohn, *Concertul pentru orchestră* (1960), partea I, de Zeno Vancea, *Concertul pentru flaut și orchestră* (1957–1958), partea I, de Anatol Vieru. (M. M.)

richochet (cuv. fr.) v. **jeté.**

riff (cuv. amer. /rif./), (JAZZ) frază* simplă și foarte ritmată, de două sau patru măsuri*, repetată de un instrumentist, de o grupă instrumentală sau chiar de formația întreagă, pentru a seconda un solist improvizator, fie ca răspuns la intervenția solistului, fie ca expunere a unei teme*. **R.** poate fi întîlnit în toate stilurile de jazz*, dar a fost întrebuințat cu precădere în perioada swing*. (M. B.)

rigaudon (rigodon), (cuv. fr. /rigodõ/), dans* de origine provensală, asemănător bourrée*-ului, în mișcare vioaie, și măsură binară*, cu formă bi- sau tripartită. Secțiunea centrală a **r.** este un trio **(3)** cu caracter contrastant. Conform ipotezei lui J. J. Rousseau, **r.** a luat numele maestrului de dans parizian Rigaud, care i-a cristalizat forma coregrafică și l-a „lansat" în înalta societate. La modă la curtea lui Ludovic al XV-lea (sec. 17), **r.** s-a răspîndit repede în Germania și Anglia. În sec. 18, a pătruns în balete*, opere* și suite* instr. (plasat între sarabandă* și gigă*). **R.** celebre au compus Couperin, Rameau, iar, în epoca modernă, Ravel. (S. R.)

rinforzando și **rinforzato** (cuv. it. /rinforțando și rinforțato/, „întărind, întărit"), indicație de nuanță ce desemnează o creștere de intensitate **(2)** pe un pasaj de durată scurtă. Abrev.: *rinf.*, *rf.* *rfz.*

ripieno (pl. **ripieni)** (cuv. it., „plin") v. **concerto grosso**; **mixtură (1)**.

riposta (cuv. it.) v. **consecvent**; **răspuns**.

ripresa (cuv. it. „reluare") **1.** Refren* în baladele **(1)** medievale. **2.** Parte **(1)** în suitele* pentru laută* ale sec. 16, reprezentînd de obicei preluarea ca atare sau în chip variațional (v. variație **(1))** a unei melodii de cîntec. **3.** Reluarea unei secțiuni de formă (ex. în sonată*); sin.: repriză **(1)**. **4.** Reactualizarea unei lucrări (ex. a unei opere) în viața muzicală it. (G. F.)

risoluto (cuv. it. /rizolùto/ „hotărît"), v. **deciso**.

rispetto d'amore (cuv. it.) v. **strambotto**.

ritardando (cuv. it. „întîrziind"), indicație de tempo **(2)** prin care se cere o rărire treptată a mișcării; abrev.: *ritard.* Sin.: *rallentando**.

ritenuto (cuv. it. „reținut, înfrînat"), indicație de tempo **(2)** prin care se cere o reținere, o încetinire a mișcării pe un pasaj de scurtă durată; abrev. *rit.* sau *riten.*

ritm (< gr. ῥυθμός *rythmos*; it. *ritmo*; fr. *rythme*; engl. *rhythm*; germ. *Rhytmus*). Tratarea ritmicii în afara melodicului nu-și poate găsi justificarea prin faptul că **r.** are în muzică o valoare în primul rînd ordonatoare, clasificatoare; el nu rezidă în substanța sonoră ci în relația sa cu desfășurarea în timp a muzicii, este deci relativ, accidental față de conținutul melodiei* și armoniei **(III, 1)** iar forța sa stă în afara muzicii, este exterior ei. Unul din criteriile sale fundamentale este simetria*, ritmica fenomenului muzical neputîndu-se dispensa de faptul că o forță energetică (v. energetism) expansivă este copleșită de alta, care o echilibrează și o așează în tiparul unei anumite ordine. Ceea ce numim noi metrică în muzică este în deplină concordanță cu metrica poeziei, aceste două arte înfrățindu-se prin caracterul lor ritmic de arte ale timpului, în care se impune atît de puternică ordinea ritmică. Metrul* prin valorile sale, binare*, ternare* și combinate se subordonează **r.** care este de natură creatoare, nelimitat în posibilitățile sale de plasticizare și străin de orice sterilă tipizare. Dacă durata* diferitelor sunete este primul element al **r.**, accentul* este al doilea. Accentul reprezintă o valoare calitativă așa cum durata este de măsură cantitativă. Criteriul său este greutatea, apăsarea, accentuarea, expresia. El este, cum observă Mersmann, un simbol. Durata **(I, 1)** în sine ar fi un lucru cu totul gol dacă nu ar fi străbătută de energie, de forță; astfel energia este un ce ce se opune timpului, forțează timpul, îl articulează, îi dă formă. Și această formă nu este naturală, ceva ce curge de la sine, ci o realizare a spiritului uman, un act de creație artistică (v. energetism). Evoluția ritmică se poate sprijini pe respectarea unor principii care permit fixarea unor forme tipice, în primul rînd în ceea ce privește raportul între metru și **r.** Evoluția ritmică poate să meargă mînă în mînă cu metrul, din care rezultă principiul simetriei, dar poate să se opună metrului și în cazul acesta avem de a face cu un principiu asimetric. Prin coordonarea mai multor forme ritmice ajungem la polimetrie*, iar negarea oricărui metru poate să ne ducă la antimetrie (v. Mersmann, *Angewandte Musikaestethik*, p. 86-87). Teoria **r.** a format preocuparea tuturor învățaților artei de la Aristoxenos din Tarent încoace. Începînd cu ev. med. teoria **r.** a suferit mai multe formulări, astfel că și azi persistă între muzicieni contradicții cu privire la unele probleme. În teoria vechilor greci (v. greacă, muzică), metoda construcției ritmice se caracterizează prin dezvoltarea de la simplu la complex a formelor ritmice. Ev. med., în momentul în care a avut nevoie de organizarea duratelor și sunetelor muzicale, pornea dimpotrivă de la valori întregi așa-numitele prolații (v. *prolatio*), criteriul de subdivizare (v. diviziune **(1)**) nu era real muzical, bazat pe accentul **(III, 1)** metric, ci unul speculativ, matematic, mistic. Astfel diviziunea ternară a notei semibrevis* — *prolatio-major* — era considerată perfectă din cauza corelației ce se făcea cu dogma trinității, iar diviziunea binară a acesteia — *prolatio minor* — era din aceeași cauză considerată imperfectă. Lămurirea din punct de vedere istoric a acestei probleme este de mare importanță. Principiul metricei antice dispare cu totul în principiul liber al compunerii secvențelor*. Curentul creator al trubadurilor* reduce din nou problema metricii antice în primul plan. Astfel se stabilesc pentru practica compoziției și interpretării cele 6 moduri **(III)**:

I. Trohaeus — ∪ longa brevis
II. Iambus ∪ — brevis longa
III. Dactylus — ∪ ∪ longa brevis brevis
IV. Anapaestus ∪ ∪ — brevis brevis longa
V. Spondaeus — — longa longa
VI. Tribrachys ∪ ∪ ∪ brevis brevis brevis

Momentul clasificării ritmicii modale este datorat celor doi Franco — din Colonia și Paris

— primul în *Ars cantus mensurabilis* şi al doilea în *Abreviatio Magistri Franconis „Johanne dictu Balluce"*, cînd s-a fixat ca o concepţie de bază a ritmicii medievale principiul diviziunii ternare, valorile fiind următoarele :

= duplex longa

 = longa*

= brevis*

◆ = semibrevis*

Făcînd abstracţie de prima durată *duplex longa*, care se diviza binar, subdiviziunea ternară se aplică tuturor celorlalte. Unitatea metrică este *brevis recta* egală cu un *tempus*. Longa este perfectă cînd conţine trei *tempora* şi imperfectă cînd are numai două *tempora*. *Brevis recta* este egală cu un *tempus*, iar *brevis altera* cu două *tempora*. *Brevis minor* este egală cu 1/3 din *tempus*, iar *brevis maior* cu 2/3 din *tempus*. (v. Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, vol. I, p. 25). Aceste forme de note aveau un număr corespunzător de pauze* care, împreună cu ligaturile şi modurile ritmice, reprezintă caracteristicile sistemului mensural medieval. Cît sînt de complicate, o ilustrează următoarele hexametre pe care le găsim la Pseudo-Aristoteles : *Prima carens cauda longa est pendente secunda ; Prima carens cauda brevis est pendente secunda ; Festque brevis, caudam si laeva parte remittit ; Semibrevi-fertur, sursum si duxerit illam* etc. Scolasticismul îşi pune pecetea pe această latură a teoriei muzicii, complicînd-o cu speculaţiile sale adeseori sterile, dar instituirea în măsuri a ritmicii libere pop. îşi are tot originea în spiritul acestuia. Teoreticianul care doreşte să expună în mod clar problemele ritmice şi metrice ale muzicii moderne nu poate ajunge la noţiuni precise fără cunoaşterea ritmicii ant. şi medievale care stau la baza teoriei contemporane. Ceea ce trebuie să avem în vedere este legătura dintre fapte, continua lor curgere în timp, mişcarea lor dialectică. Din acest punct de vedere teoriile vechi despre r. nu au decît o valoare limitată la stricta specialitate paleografică, dar ele susţin cultura specială a teoreticianului modern, care-şi întemeiază ştiinţa pe cunoaşterea istoriei muzicii*. Astfel apare clar de unde provin cele două metode în clasificarea măsurilor* ; cea mensurală, care porneşte de la subdivizarea unei valori întregi şi pe care am putea-o numi analitică şi cea reală, ce se întemeiază pe stabilirea prin accent a unui timp (**1, 2**), la rîndul său elementul construcţiei metrice şi pe care o putem numi sintetică. Clasificarea măsurilor constituie primul contact cu problemele metrice muzicale. Ele sînt piatra de temelie a frazării (**1**) muzicale. Atît timp cît melodia* se dezvolta în aceleaşi valori cu silaba, metrul era identic cu r., de aceea, la bază, trebuie să presupunem, că aceste două aspecte sînt identice. Dar imediat ce **r.** îşi ia aripi şi evoluează liber de metru, plasticizînd expresia muzicală a motivului* în timp, în valori de cea mai variată durată, aspectele diferă. Astfel dispare stereotipia caracteristică metrului prozodic* şi în locul ei, sau mai bine zis pe canavaua ei, se brodează splendida ţesătură ritmică, infinită în posibilităţile ei de expresie. Numai în această ordine de idei **r.** este specific muzical, căci numai corelaţia cu linia melodică poate să facă accesibilă înţelegerii noastre, savurării estetice această extraordinară varietate, care fără sunet muzical ar cădea repede într-un joc formal, fără sens artistic. Este absurdă ideea unei arte decorative pur ritmice, deşi s-ar fi părut că aceasta ar fi fost posibilă în domeniul jazzului* la un moment dat. Din antic. începînd, **r.** a pasionat spiritul uman, a stimulat fantezia creatoare, a trezit idei. În ultima vreme s-au făcut studii extrem de interesante şi în ceea ce priveşte **r.** El a devenit o preocupare a esteticii* muzicale şi, dacă se vorbeşte de o concepţie filozofică a timpului (**III**), aceasta are contingenţă întotdeauna cu viziuni ritmice, pornind de la periodizarea fazelor macrocosmice pînă la sesizarea duratelor microcosmice. Sîntem prinşi în viaţa noastră de **r.** universal. Pulsul nostru este cel ce ne leagă de acesta. Viteza sa este pentru noi criteriul mişcărilor lente sau repezi ale muzicii cît şi ale oricăror fenomene înconjurătoare. În acest sens putem vorbi desigur despre **r.** ca fiind generatorul muzicii. Pe mişcarea lui s-a înfăptuit, s-a creat primul impuls melodic. Interesantă din acest punct de vedere este lucrarea lui Karl Buecher *Arbeit und Rhytmus*, care cercetează apariţia **r.** în procesul colectiv de muncă. La 1896, cînd a apărut această lucrare, ea aducea date cu totul noi în ceea ce priveşte ideile predominante din acea vreme cu privire la originea **r.**, considerat ca o abstractizare artistică. Karl Buecher atrage atenţia asupra legăturii strînse pe care o are **r.** cu procesul muncii la diferite popoare, asupra laturii artistice pe care o prezintă în genere orice activitate umană în decursul dezvoltării de multe mil. În acest fel orizontul teoretic al **r.** s-a întemeiat pe realitatea socială, a fost interpretat ca o creaţiune a omului, antrenat într-o comunitate în care cultura este nu o revelaţie divină ci are caracterul necesar al unor realizări în strînsă legătură cu munca (ea însăşi concepută şi înfăptuită în multiple împrejurări sub imperiul ritmic). Această teorie, fondată pe cercetări sociologice*, ne dă dreptul să fundamentăm teoria **r.** pe accent, pe ictusul* determinat prin mişcarea corporală şi nu pe subdivizarea matematică, abstractă a unei valori convenţionale cum este durata. Riemann, sprijinit pe teoria muzicianului francez Momigny, a fost printre cei dintîi care a rupt cu tradiţia mensurală* a **r.** şi l-a explicat pornind de la o celulă iambică*. Interpretînd celula în mod exclusiv ca fiind compusă

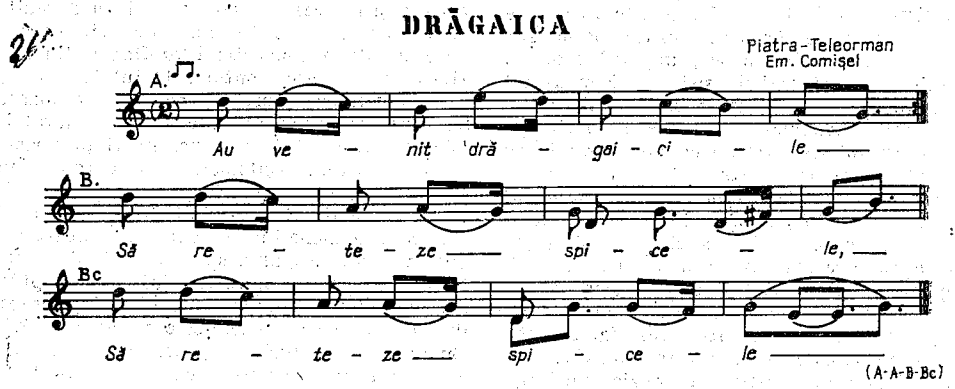
dintr-un timp slab şi unul tare, el n-a putut evita rigiditatea teoriei sale ritmice, care s-a răsfrînt într-un mod cu totul infructuos, am putea spune chiar dezastruos, asupra frazării pe care a întrebuinţat-o în analizele* aplicate fugilor* lui Bach. Şcoala energetică*, căreia îi aparţin Kurth şi Mersmann, a menţinut în consideraţiile ei ideea ritmicii bazată pe accent, dar a lărgit considerabil problema legînd-o de stil*, deci de aspectele dezvoltării istorice. Astfel accentul la Bach nu este acelaşi ca la Beethoven, valoarea sa calitativă psihologică fiind cu totul diferită, ceea ce îl îndreptăţea pe Vincent d'Indy să vorbească de timpi grei şi timpi uşori, de accente tonice în muzica preclasică. Literatura bogată din ultimele decenii cu privire la r. este deosebit de interesantă. Între altele, se reactualizează problemele cantitative ale r. mai ales din perspectiva cercetărilor etnomuzicologice*, Brăiloiu 18, r. intervenea între strofele unui cîntec sau ale unei arii* *(aria de capo)*. **4.** În concerto grosso*, parte homofonă* — mai rar fugato* cu rol de introducere, intermediu sau încheiere ce revine orch. (v. *tutti* **(2)**). **5.** În folc. românesc, parte executată instr. în interiorul unei balade **(IV)**. (M. M.)

riverso (cuv. it.) v. **rivolto.**

rivolgimento (cuv. it.), răsturnarea vocilor **(2)** în dublu contrapunct* (v. contrapunct răsturnabil).

rivolto (cuv. it.) termen folosit pentru a desemna răsturnarea intervalelor*, acordurilor* sau vocilor **(2)**, în contrapunct (v. contrapunct răsturnabil). Uneori indică şi reluarea unor teme* în retrogradare*. Sin.: *riverso*. (O. B.)

rînd melodic (în folc. rom.), fragment melodic corespunzător unui vers **(2)**. Se analizează, de obicei, sunetele cu care începe şi se termină un



Rînd melodic

descoperind, de pildă, legea indiviziunii valorilor, în sensul antic al constituirii r. prin alăturarea unei pătrimi* (= silaba lungă) cu optimea* (= silaba scurtă) (v. sistem **(III, 6)**). Educaţia ritmică, pe care a ridicat-o la un nivel educativ de prim rang Jacques Dalcroze, începînd de la primele exerciţii de mişcare ale copilului şi terminînd cu executarea celor mai complicate, r. poate fi una din cheile de boltă ale culturii muzicale moderne. Este suficient să ne gîndim numai la rolul imens ce-l are r. în muzica unor compozitori moderni ca Stravinski sau Bártok şi ne vom da seama de ce trebuie să înţăptuim în această privinţă. (L. R.)

ritmo di tre (quattro) battute (expr. it.) v. **battuta.**

riturnelă (< it. *ritornello* „întoarcere") **1.** Vechi cîntec popular italian cu strofe de trei versuri, în care versul 1 şi 3 rimau, dînd naştere formei a-b-a (v. lied). **2.** Refren* în muzica corală a Renaşterii* it. (în baladă **(I, 1)**, frottola* şi madrigal*). **3.** Fragment melodic (melodie*) instr. cu rol arhitectonic sau/şi dramatic în cadrul operei* monteverdiene ■ În sec. 17— r. *(initium*** şi cadenţă **(1)** secundară sau interioară). R. se notează cu majuscule, care sînt diferite atunci cînd conţinutul muzical al r. este variat; „v" pus în dreapta literei reprezintă un r. variat la repetare (Av) iar cînd sunetul de cadenţă al r. diferă, se adaogă un „c'. (Avc) = r. variat pe parcurs şi la sfîrşit)l. A B Bv Bc = melodie formată din 4 r., al doilea repetat variat (Bv), iar al treilea variat numai la cadenţă (Bc). Se foloseşte şi termenul „Linie melodică".

Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté*, în: *Revue des études roumaines*, II, Paris, 1954; Bartók, B., *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor*, Buc., 1913. (E. C.)

rureana v. **iana.**

roata v. **luncanul; minioasa.**

roata femeilor, joc* popular românesc, ritual, din ceremonialul de nuntă, întîlnit în ţinutul Năsăudului. Se joacă de către femei luni dimineaţa cînd se înveleşte mireasa (schimbarea cununei de mireasă cu năframa de nevastă) şi marchează momentul trecerii miresei în rîndul

nevestelor. Se execută de către femei în cerc, în jurul scaunului pe care stă mireasa în timpul învelitului. Are ritm binar* și melodie proprie; mișcarea este moderată cu pași simpli, însoțiți de multe strigături* legate de eveniment. Sin.: *tropota femeilor*. (C. C.)

roata ungurească v. **brîul.**

roata prin casă v. **ardeleana (1).**

roată v. **bizantină, muzică.**

română, școala ~ **1.** Etapă culminantă în istoria polifoniei* vocale constituită prin activitatea desfășurată la Roma în sec. 16 de un număr de compozitori italieni (între care se detașează venețienii Francesco d'Ana și Costanzo Festa) și reprezentată de strălucita creație a lui Giovanni Pierluigi da Palestrina. Școala polif. română asimilează, pe de o parte, cuceririle tehnicii contrapunctice* ale școlii neerlandeze* și, pe de altă parte, scriitura omofon-polifonică specifică școlii venețiene* și tendința spre o linie melodică bine conturată, plastică, proprie muzicii it. în general. Creația lui Palestrina cuprinde 93 de misse* (pentru 4—8 voci), 139 motete*, lamentații*, imnuri(1), litanii, 2 volume de madrigale* religioase și mai multe madrigale laice și cîntece polif. Stilul contrapunctic palestrinian se evidențiază prin tendința spre echilibru care domină toate planurile discursului muzical (melodia*, ritmul*, armonia (III, 1), sistemul modal). Astfel, atît în alcătuirea liniei melodice cît și în construcția ritmică funcționează legi de compensație; planul vertical realizează acorduri* consonante*, disonanțele* fiind tratate cu precauție; modurile (I, 3), utilizate sînt cele diatonice* admise în muzica bis. catolice (cu predilecție modurile ionic, mixolidic, doric, frigic, eolic). Palestrina cultivă intens scriitura imitativă*, frazele* cu dimensiuni reduse; fixează formule cadențiale (v. cadență (1)) bazate pe relația V (acord major) — I, cu întîrzieri* tipice, element important în cristalizarea ulterioară a funcțiunilor* determinante ale tonalității (1). În tratarea textului literar se urmărește reliefarea valorii sale expresive. Legile de compoziție (2) fixate prin creația lui Palestrina guvernează multă vreme polif. voc. **2.** Școală muzicală constituită în sec. 17, importantă pentru dezvoltarea operei*, caracterizată prin predilecția pentru somptuozitate, varietate, prin creșterea ponderii acordate corului* și prin introducerea în textul muzical a *ariei** ca element de sciziune în cadrul desfășurării *recitar cantando* (v. camerata florentină). Reprezentanți ai școlii romane de operă sînt S. Landi, M. Rossi, M. Marazzoli ș.a. (C. A. B.)

romanesca, în sec. 16 și 17, numele unor piese vocale, dar mai ales instrumentale (dansuri*, arii*, teme cu variațiuni*) care se bazau de regulă pe o frază* ostinato*, de tipul *folia** sau *passamezzo**. Era uneori legată cu o riturnelă (3) sau o *ripresa* (2), iar partea a doua a formulei (IV) *ostinato* se repeta (ca în cazul foliei). (Cl. L. F.)

romantism, termen care desemnează, ca și clasicismul*, o noțiune estetică și o epocă istorică în evoluția muzicii (artelor, literaturii). **1.** Ca noțiune estetică muzicală, **r.** derivă din curentul omonim ivit în literatură, prefigurat de Victor Hugo în prefața lui *Cromwell*. Dacă în literatură **r.** presupune răsturnarea formelor clasice, „muzicalizarea" textului, plasticizarea sa, în muzică **r.** se îndreaptă spre poetizare, literaturizarea materialului muzical, păstrînd totuși eșafodajul formelor deja definite ale clasicismului. **R.** introduce în muzică trăirea umană, frămîntarea sentimentelor contradictorii și mai ales predispoziția pentru liric, fantastic, melancolic, pasional, zugrăvite cu o mare libertate de expresie. În ce privește forma*, **r.** nu inventează noi structuri ci le exacerbează pe cele existente, făcînd ca materialul sonor să urmeze dramaturgia sentimentelor, a literaturii, care va forma „programul" multora din lucrările muzicale ale **r.** Astfel, dintru început, **r.** „nu se definește ca un stii ci ca o atitudine spirituală, ca o stare de spirit" (W. G. Berger). **R.** apare ca reacție subiectivă față de obiectivismul clasic. Individualizarea este consecința acestui subiectivism, care determină stiluri foarte diferite de la compozitor la compozitor, în funcție de trăirile pe care le exteriorizează artistic (muzical) fiecare creator. Trăirea sentimentului romantic este dominanta caracteristicilor ce definesc **r.** Prin această înclinare spre sentimental, liric, **r.** poate apare în muzica oricărei epoci creatoare din istoria muzicii. Și tot prin liric (componentă intrinsecă a muzicii), **r.** se relevă ca un dat al substanței muzicale, indisolubil legat de aceasta. **2.** Ca noțiune ce delimitează o epocă istorică, **r.** se plasează în istoria muzicii cu aproximație între anii 1830—1916. Elementele romantice apăruseră deja în lucrările lui L. van Beethoven, legătura și continuitatea clasicismului cu **r.** fiind prin acestea incontestabilă. Cel care făcea exegeza lucrărilor lui Beethoven la începutul sec. 19, punînd bazele terminologiei romantice în sfera muzicii era E. T. A. Hoffmann. El demonstra atît caracterul romantic al muzicii beethoveniene cît și caracterul romantic al muzicii în sine, al limbajului muzical. Pentru descrierea perioadei **r.** nu se poate urma alt drum decît acela al prezentării fiecărui compozitor care a îmbogățit paleta coloristică a sentimentului **r.** cu propria sa viață și creație. Franz Schubert (1797—1828) este poetul muzical al liedului*, gen pe care l-a cultivat cu precădere, gen prin excelență romantic. Legătura muzicii cu poezia, cu poeții romantici, se concretizează în aceste cîntece (profunde, vesele sau grave, specifice poporului germ.), în care nuanțele sentimentelor și impresiilor sînt cizelate cu arta bijutierului. Schubert a scris lieduri pe versuri de Goethe, Schiller Rückert, Heine, Uhland etc. Un alt compo

zitor care reprezintă r., și prin creația muzicală și prin cea muzicologică, este Robert Schumann (1810—1856). Caracterul său exaltat, viața dureroasă, dragostea pentru poezie, îl plasează în punctul cel mai adînc al r. Schumann a creat un mod particular de expresie pianistică, lucrările sale capricioase, strălucitoare, ametitoare, sînt surprinzătoare în contrastele pe care le exprimă. Tot în domeniul lucrărilor pentru pian, Frederic Chopin (1810—1949) introduce o ornamentație* abundentă, pasaje ample, mari acorduri* arpegiate*, o melodicitate și o fantezie improvizatorică* deosebită, ce subliniază spiritul r., melancolia, sensibilitatea și chiar grandoarea și forța ritmică a lucrărilor sale *(Nocturne, Fantezii, Valsuri, Studii, Poloneze* etc.). Muzica simf. se impregnează tot mai mult de spiritul r. în creația lui Hector Berlioz (1803—1869), *Simfonia fantastică* fiind un exemplu concludent al exacerbării formelor și al muzicii programatice*, care își înscrie actul de naștere cu această simf. R. lui Berlioz se plasează pe alte coordonate de forță, de idei revoluționare, de dorința de a epata. Caracterul său pasionat, debordant se relevă în grandoarea lucrărilor sale *(Requiem, Harold în Italia, Romeo și Julieta, Damnațiunea lui Faust* ș.a.) și în amplele desfășurări simf. cu orch. imense, efecte timbrale și contraste violente (orch. duble, coruri mari, soliști, chiar fanfare). Franz Liszt (1811—1886) aduce r. poemelor* sale simf. programatice de un pronunțat dramatism *(Preludiile, Faust, Dante)* și tot el este primul care introduce în muzica pentru pian „programatismul" poemelor simf., prin resursele sale tehnice incomensurabile. Manifestat în miniatura vocală și instr., în simf. și poem* simf., r. avea să-și spună cuvîntul și în genul operei*. În timp ce, în Franța, Meyerbeer (1791—1864) cucerea aplauzele publicului cu un melanj de operă germ., fr. și it. *(Robert diavolul, Hugenoții, Africane* etc.), iar în Italia, G. Verdi ridica *bel-canto*-ul la nivele neatinse, prin căldura și frumusețea melodiilor (ariilor) sale, Richard Wagner (1813—1883) se străduia să realizeze spectacolul total, opera sinteză a tuturor artelor (v. sincretism), drama muzicală simbolică, filosofică, metafizică, revelatoare a marilor idei *(Vasul fantomă, Tannhäuser, Tristan și Isolda, Maeștrii cîntăreți,* tetralogia *Inelul Nibelungului, Parsifal)*, realizînd totodată și conceptul melodiei infinite. Spre sfîrșitul sec. 19, r. aduce ideea în desfășurarea evenimentelor muzicale, un nou sentiment al timpului **(III)** în dinamica sonoră (Liszt, Wagner, Brahms). Principiul ciclic* se face simțit în construcția simf. (Brahms, C. Franck). Conceptul tonal specific clasicismului și r. începe să se dizolve în substanța cromatismelor* (Wagner). Prima parte a sec. 20, delimitează clar începutul unei concepții muzicale noi : impresionismul*, expresionismul*, „noua obiectivitate și noua modernitate" (W. G. Berger). În afara personalităților evocate mai sus, se pot înscrie în orbita r. și alte nume care au făcut parte din epocă : Carl Maria von Weber (1786—1826). F. Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847), Hans von Bülow (1830—1894), G. Donizetti (1797—1848), V. Bellini (1802—1835), D. Fr. E. Auber (1782—1871), F. David (1810—1876), J. Offenbach (1819—1880), Ch. Gounod (1818—1890), Ed. Lalo (1830—1892), L. Delibes (1836—1891), G. Bizet (1838—1875), Em. Chabrier (1841—1894), Niels Gade (1817—1890), Ed. Grieg (1843—1904). Tot gîndirii r. îi aparține interesul pe care compozitorii încep să-l manifeste față de folclor*, decurgînd logic din mișcarea revoluționară de eliberare și emancipare națională a unor state mici europ. Odată cu dezideratele politice și sociale aparținînd revoluțiilor naționale ale sec. 19, începe să se contureze și coordonatele culturilor naționale, determinînd apariția școlilor muzicale naționale : rusă, cehă, ungurească, norvegiană, spaniolă, românească etc.

Bibliogr.: Lavignac, A., *La musique et les musiciens*, Paris, 1928 ; Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, 2 vol., Buc., 1962 ; Berger, W. G., *Muzica simf. romantică. Ghid*, vol. 2, Buc., 1971 ; Champegneulle, B., *Histoire de la musique*, Paris, 1974. (M. M.)

romanță 1. Piesă vocală de mici dimensiuni, executată de un solist*, cu acompaniament* instrumental, gen răspîndit în special în muzica de salon a sec. 19. În muzica rusă, era echivalentul liedului*. Uneori poate fi introdusă și în operă*, în locul unei arii*. **2.** Gen ușor, sentimental, de inspirație pop. orășenească. **3.** Piesă instr. de o melodicitate deosebită, apropiată de cantabilitatea vocală. Poate fi de sine stătătoare (ex. : Beethoven, două **R.** *pentru vl. și orch.)* sau o parte dintr-o lucrare amplă (ex. : Ceaikovski, *Concert pentru vl. și orch.* partea a II-a). (I. R.)

românescul (românește) v. **codrănescul ; fecioreasca (1) ; învîrtita.**

românire (rumânire) 1. Acțiunea de traducere a textului cîntărilor bisericești, începînd din sec. 18. **R.** a culminat în sec. trecut prin tipăriturile lui Macarie Ieromonahul. **2.** Adaptare a textului românesc la melodia gr., prin ajustarea acesteia și prin introducerea unor formule noi, odată cu care s-au strecurat și influențele autohtone în cîntarea de tip bizantin*. (N. M.)

ronde (cuv. fr.) v. **branle.**

rondeau (cuv. fr. /rondo/ „dans în cerc"), piesă lirică de opt versuri. Forma* r. este stabilită în 1250. În versificație, r. se compune dintr-un distih — ca refren*, după care urmează strofa propriu zisă *(additamanta*, trei versuri readucînd primul vers din refren) și, în fine, reluarea distihului inițial. În melodie se exprimă prin reapariția refrenului inițial la sfîrșitul strofei. Forma s-ar organiza astfel :

text :	A	B	c	A	d	e	A	B
melodie :	a	b	a	a	a	b	a	b
	refren						refren	

În sec. 13, **r.** apare adesea (mai ales la trubaduri*) sub denumirea de *rondet de carole**, presupunînd un dans* precedat de un cîntec, desfășurat pe alternanțe de solo și ansamblu, sau de dansuri și cîntece. Compozitori renumiți care au scris **r.** sînt: Guillaume de Dola, Guillaume de Machault, Adam de la Halle, Dufay, Binchois etc. Sin.: *rondet, rondès, rondellus, rotondellus* etc. (M. M.)

rondellus v. **rondeau.**

rondeña v. **fandango.**

rondès (rondet) v. **rondeau.**

rondiña (cuv. sp. /rondiṇa/ numele orașului Ronda) v. **malagueña.**

rondino (cuv. it. „mic rondo"), piesă în formă de rondo*, de o factură mai simplă și cu dimensiuni concise. (I. R.)

rondo (fr.: *rondo;* it.: *rondo;* engl. și germ.: *Rondo),* lucrare instrumentală — și, mai puțin frecvent, vocală — cu formă* specifică și conținut viol, dansant, de factură populară. Forma de **r.** se constituie din trei sau mai multe expuneri (teme*), în tonalitatea **(2)** lucrării, ale unei secțiuni A denumită *refren** *(ritornello* — v. *riturnelă, perioadă* principală)* între care se intercalează secțiuni distincte tematic și tonal — notate B, C, D, E etc. — denumite *cuplete*, strofe, episoade, perioade* secundare).* La originea **r.** stau cîntecele de dans medievale — denumite *rondes* („hore"), fiindcă se execută în cerc — provenind din folc. Normandiei și sînt larg răspîndite începînd din sec. 13—14 și pînă în sec. 19. Trubadurii* din sec. 13 cultivă acest gen muzical — denumit de ei *rondeau** — în lucrări de factură monodică*, executate responsorial*, în care cupletele sînt redate de un solist, iar refrenul de către cor. Este de menționat faptul că structura poetică se află în strînsă conexiune cu cea muzicală. În sec. 14—15 compozitorii Adam de la Halle și Machault dezvoltă **r.** polif. Muzica instr. preia forma de **r.** și, în sec. 17—18, Fr. Couperin, J.- B. Lully, J.-Ph. Rameau introduc în opere și balete* lucrări pentru clavecin — intitulate *rondeaux* — care sînt construite conform schemei ABACAD — — — A. **R.** clasic (sec. 18—19), descendent direct al *rondeaux*-urilor clavecinișilor fr., se caracterizează printr-un număr mai redus de cuplete, fiind răspîndită forma ABACABA, în care, de multe ori, revenirea primului cuplet se produce în tonalitatea de bază a lucrării. În această perioadă, **r.** este utilizat frecvent ca parte finală a ciclului sonatei*. Mozart și, în special, Beethoven cristalizează un tip particular de **r.** — **r.** *sonată* — notat ABACABA, în care celui de-al doilea cuplet — C—i se substituie o dezvoltare **(2)**, iar grupul final al secțiunilor ABA, joacă rolul unei reprize **(1)**, cupletul B fiind re-expus în tonalitate lucrării (Mozart, *Sonata pentru pian în re major KV 311;* Beethoven, *Sonata pentru pian op. 2 nr. 2, Sonata pt. pian op. 7* etc.). **R.** este cultivat ca piesă de virtuozitate* cu caracter independent de Mozart *(Rondo pentru pian în re major),* Beethoven *(Rondo à capricio),* F. Mendelsohn Bartholdy *(Rondo capriccioso),* Weber *(Rondo brillant)* ș.a. În acest caz, forma **r.** se amplifică prin asimilarea unor procedee dezvoltătoare și variaționale*. În muzica sec. 20, forma **r.** este prezentă în lucrări de Bartók (finalul *Sonatei pentru pian,* 1926), Debussy (ultima mișcare din *Sonata pentru violoncel și pian),* R. Strauss (poemul simfonic *Till Eulenspiegel),* Enescu (ultima mișcare din *Sonata a III-a pentru pian și vioară,* finalul operei *Oedip).* (C. A. B.)

rotondellus v. **rondeau.**

Rotta (Rotte) v. **harfă.**

Röhrenglocken (cuv. germ.) v. **clopote.**

Röhrenholztrommel (cuv. engl.) v. **lemn (2).**

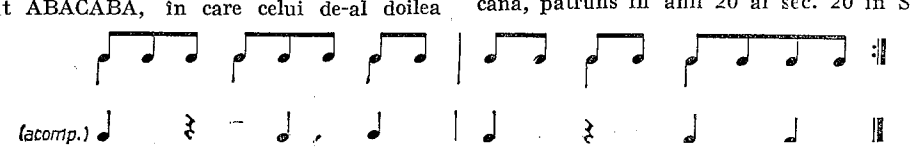
rubato (cuv. it. „furat"), indicație de tempo **(2)** ce desemnează o anumită libertate pe care și-o poate lua interpretul de a mări sau micșora unele valori* de note în avantajul expresiei artistice. ■ Chiar dacă analiza strictă a termenului **r.** relevă alterarea termenului originar (v. *tempo rubato),* **r.** desemnează *p. ext.* mai mult decît o manieră de interpretare transmisă de practica instr. (în special pianistică); de acest concept se leagă accepția, generalizată astăzi, a unui **r.** ce reprezintă o îndepărtare de la redarea strictă a unui tempo metronomic prin unele fluctuații ale mișcării. Micile accelerări, răriri, suspensii și ezitări imprimă mișcării o libertate de desfășurare, o elasticitate și o asimetrie imposibil de notat cu exactitate. În creația românească contemporană, **r.** apare sub influența genurilor improvizatorice*, a sistemului **(11, 6)** ritmic parlando rubato din folclor*. V.: *aleatorism; doină; eterofonie.* (A. R.)

rubebe (cuv. fr.) v. **rebec.**

ruladă (< fr. *roulade),* pasaj de virtuozitate* pentru interpretarea vocală (game*, arpegii*, melisme*, cîntate cu agilitate și viteză). Uzitată în tehnica de bel-canto* și în ariile* de bravură din repert. de operă* și concert **(1)**. Sin.: *gorgia; coloratură.* (E. Z.)

Rumbakugeln v. **maracas.**

rumbă (< sp. *rumba),* dans* de origine mexicană, pătruns în anii 20 ai sec. 20 în S.U.A



Rumbă

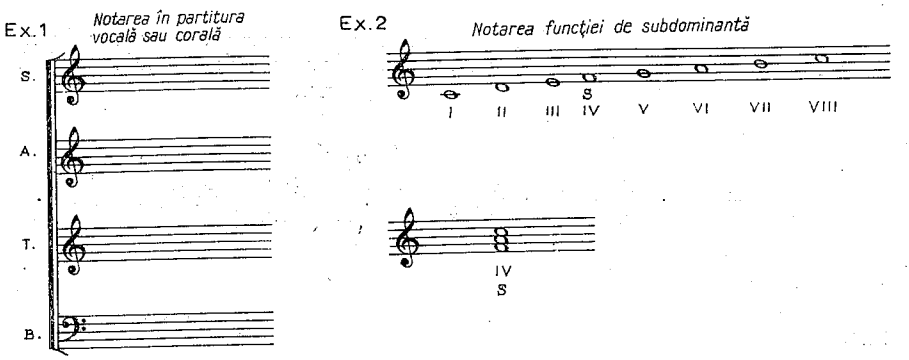
și Europa. Ritmic, se aseamănă cu béguine*, avînd, spre deosebire de aceasta, o altă dispunere a accentelor (**II, 7**) ritmice (ex.). Popularitatea dansului l-a determinat pe M. Jora să-i consacre o parte din lucrarea sa pentru orch. mică : *Șase cîntece și o* **r.** (Cl. L. F.)

rustemul (rustemurile), categorie de jocuri* populare românești, bărbătești sau mixte, răspîndite în Cîmpia Dunării. În cadrul categoriei distingem 2 grupe : 1) Grupa oltenească cu variantele denumite **r.** *drept*, **r.** *sucit*, **r.** *bătut*, *resteul*, *restenul*, *mîndrele* care se joacă în linie cu brațele încrucișate în față sau la spate. 2) Grupa muntenească cu variantele denumite *bugecul*, *cîrligul*, *brătușca*, *paidușca*, *murgulețul*, *hora la patru*, care se joacă în cerc cu brațele prinse în lanț. Au ritm asimetric 5/16 și diferite variante melodice specifice. Mișcarea este vioaie cu pași încrucișați ușor săltați care se execută pe loc și cu deplasări — înainte-înapoi — ori bilateral. (C. C.)

ruvido (cuv. it. „grosolan, neșlefuit"), indicație de expresie prin care se cere în interpretare imprimarea unei nuanțe de grosolănie.

S, Ș

S 1. Abreviere* pentru indicarea vocii **(1—2)** de sopran **(1—2)** în partiturile* corale, vocal sau vocal-simfonice (Ex. 1). **2.** Abrev. pentru notarea funcției de subdominantă* sau a acordului* de subdominantă (ex. 2). **3.** Abrev. pentru termeni ca : *segno* (v. *da capo*) ; *sinistra* (v. *abreviații ; m*) ; *solo** ; *sotto* (v. *sotto voce*) ; *subito* (v. *piano*) ; *sul* (v. : *sulla tastiera ; sul ponticello*). (M. M.)



sacabuxa (cuv. sp.) v. **saqueboute.**

sackbut (cuv. engl.) v. **saqueboute.**

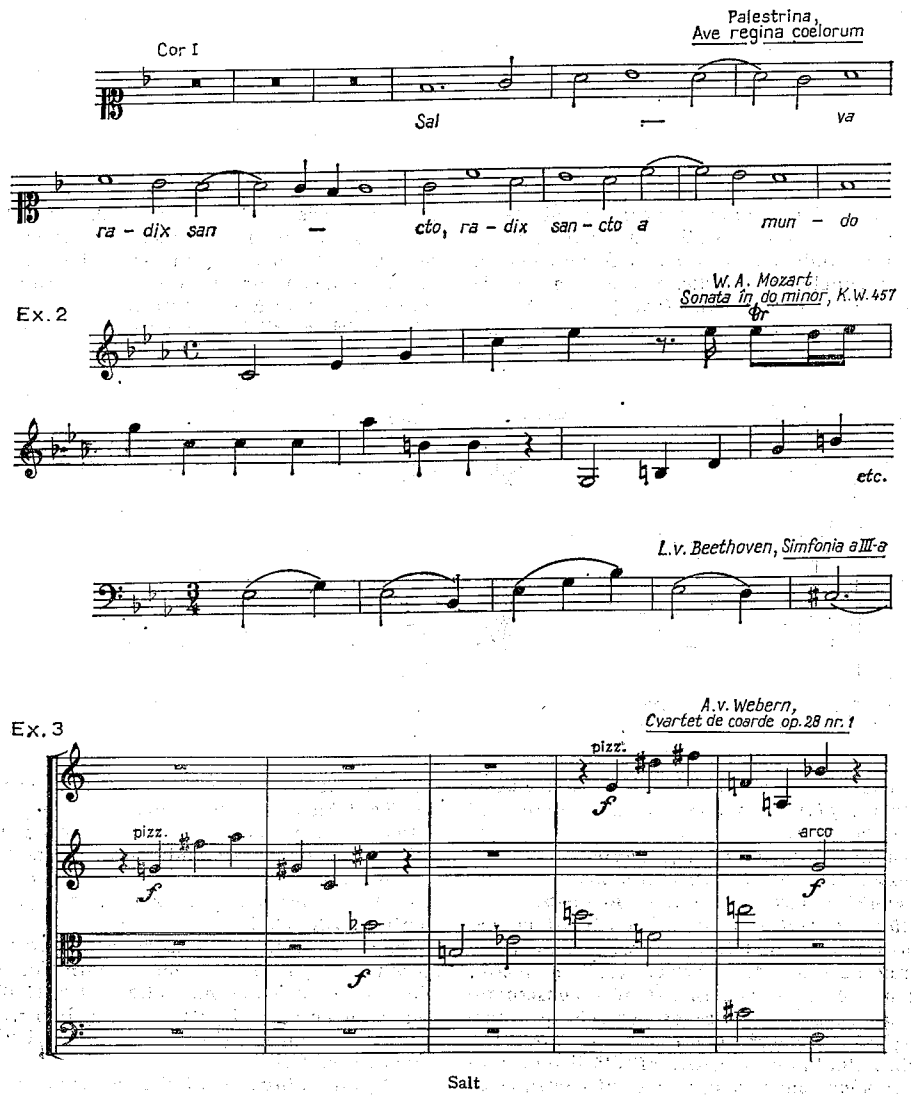
Sackpfeife (cuv. germ) v. **cornamusa.**

sală de concert, sală special construită pentru desfășurarea de manifestări muzicale. **S.** ideală dispune de o acustică perfectă (dacă se poate, pentru fiecare loc la fel). Calculele constructorilor țin seama mai ales de centrele de interferență* a undelor* sonore și de captarea lor. Studiul atent al propagării, reflectării și absorbției undelor sonore a dus la soluții optime de construcție. S-a dezvoltat în prezent o ramură specială a tehnicii : acustica sălilor*. Fenomenele de reflexie și de absorbție a sunetelor au un rol foarte important la calcularea **s.**, unde trebuie să se țină seama de posibilitățile reflexiilor multiple ale undelor sonore pe pereți, pe tavan, în loji etc. De asemenea, se ia în considerație și timpul de reverberație* care, pentru **s.**, trebuie să fie o mărime de ordinul a o secundă. Unele **s.** moderne, de dimensiuni ce depășesc posibilitățile de audiție obișnuite, necesită un sistem perfecționat de amplificare și de redare a sunetului prin difuzoare*. (I. R.)

salon, muzică de ~, cerc artistic în care se făcea muzică în sec. 18, 19 și începutul sec. 20. Saloanele aristocrației au oferit la început prilejul dezvoltării unor prestigioase personalități muzicale (Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt etc.). Termenul are însă și o accepțiune pejorativă, datorată denaturării scopului inițial al întîlnirilor artistice de acest gen. Caracterul salonard al muzicii, sentimentalismul exagerat au făcut ca nivelul lucrărilor să scadă pierzînd valoarea artistică. Orchestra* de salon era o mică formație cuprinzînd cîteva instr., repertoriul **(1)** îndreptîndu-se către muzica de divertisment, dansuri*, potpuriuri*, romanțe **(2)** sentimentale. (I. R.)

salpynx (cuv. gr.), instrument aerofon, cu tubul drept, de formă conică, avînd un pavilion* de dimensiune mică. Confecționat din os sau corn de animale, grecii antici l-au utilizat pentru semnalizare și cu ocazia diferitelor ceremonii. (W. D.)

salt, unul dintre cele trei tipuri fundamentale posibile în evoluțiile melodice (alături de mersul treptat* și nota repetată). **S.** se produce atunci cînd între două sunete intervine un interval* mai mare decît un ton*. Acest tip de mers melodic creează, prin distanța ce se produce între cele două note, o tensiune mai mare sau mai mică — în funcție de felul intervalului, disonant* sau consonant*, și de distanța între cele două sunete. Tipurile predominante de **s.** existente într-o structură melodică vor constitui adevărate repere stilistice pentru definirea epocii și a creației compozitorului respectiv ; astfel, în melodica palestriniană (ex. 1) nu vor apare **s.** decît pînă la cvintă* sau sextă* mică (de preferință ascendente), în melodica clasică vor pre-



domina **s.** la terțe*, cvarte* și cvinte* ce vor figura (v. figurație), elemente acordice* (ex. 2), iar în structurile melodice ale dodecafonismului (mai ales la Webern) dominante vor fi **s.** aspre de cvarte mărite, septime* și none* etc. (ex. 3). (D. B.)

saltando sau **saltato** (cuv. it. „sărind, țopăind, mers săltat"; fr. *sautillé)*, indicație tehnică pentru instrumentele cu coarde și arcuș care desemnează executarea unui șir de sunete rapide în *staccato**, obținut prin lansarea ușoară a arcușului pe coarde și revenirea lui naturală, în *ricochet* (v. *jeté)*. Se indică sau prin notarea cuvîntului sau prin puncte plasate deasupra notelor.

saltarello (cuv. it. < lat. *saltare* „a juca"), dans* italian „cu sărituri", în tempo **(2)** rapid și în măsură ternară*. E semnalat în sec. 14 dar se definește ca gen **(1, 2)** în sec. următor. În sec. 16 apare adesea alături de *gagliardă** (ambele dansuri avînd comună o dualitate ritmică de tipul hemiolei **(2)**, încorporată în discursul melodic), cu deosebirea că **s.** contrasta, totuși, prin mișcarea sa ceva mai rapidă. În suită*, urma unei pavane* sau *passamezzo**. În sec. 17, se apropie, prin tempoul său, devenit

încă mai rapid, de *tarantella**, formă în care există încă în S Italiei şi Spaniei ca dans pop. Prin Mendelssohn-Bartholdy (în *Simf.* „Italiană") şi Berlioz, a pătruns în muzica simf. romantică. (Cl.L.F.)

salterio tedesco v. **Hackbrett.**

saltimbanc v. **jongleur.**

salto (cuv. it. „săritură, salt"), indicaţie de prescurtare a unei lucrări muzicale, rezultînd o versiune propusă de compozitor sau hotărîtă de interpret. V. şi *vide.*

saltus duriusculus (cuv. lat.) v. **passus duriusculus.**

samba v. **dans.**

samoglasnică v. **automelă.**

Sanctus (cuv. lat. „Sfînt"), partea penultimă a misei **(1)** al cărei text este preluat din Biblie (Mat. 21,9) şi este, din punct de vedere melodic, cel mai adesea melismatică*. De **S.** aparţine şi *Osana* (lat. *Hosanna* „slavă"), încadrînd pe *Benedictus;* cel din urmă a devenit parte distinctă a misei **(2)** polif. Caracterul melismatic originar s-a transmis şi în **S.** polif., unde se adopta (mai ales în *Osana)* stilul fugato* şi în general mijloace armonice şi instr. grandioase, strălucitoare. ■ În liturghia* ort., **s.** este plasat între Simbolul credinţei (lat. *credo*) şi axion*, iar tratarea sa coral-polif., se apropie de aceea a părţii echiv. din misă. (G. F.)

santur, instrument muzical de forma chitarelor*, folosit la turci în muzica cultă (tradiţională). Se întîlneşte şi la alte popoare din Orientul de Mijloc. Are cutia de rezonanţă* plată, în formă trapezoidală. Se cunosc mai multe tipuri de **s.** în funcţie de aşezarea corzilor pe căluş*. Punerea în vibraţie a corzilor se face prin lovire cu o baghetă **(2)** de lemn înfăşurată cu stofă sau piele. (L. B.)

saqueboute (cuv. fr. [sakbut]; sp. *sacabuxa;* engl. *sackbut),* denumirea trombonului* cu sistem de culise* în evul mediu. (W. D.)

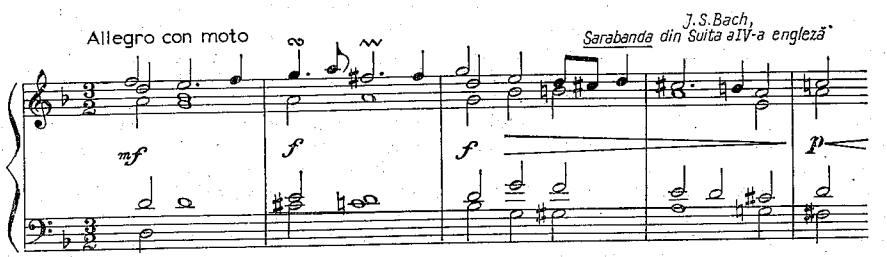
sarabandă 1. Dans* popular, solistic, cu melodică şi gestică lascivă, în mişcarea moderată, a cărui prezumtivă obîrşie este, potrivit diferiţilor muzicologi, evreiască, maură, andaluză sau central-americană (Yucatan). **S.** este semnalată pentru prima dată în Spania, într-un document al autorităţilor municipale din Madrid (1583) prin care este interzisă, fiind considerată indecentă. **S.** este menţionată şi descrisă de către Cervantes *(Don Quijote)* şi Shakespeare *(Mult zgomot pentru nimic),* acesta din urmă denumind-o *Courante*. **S.** se răspîndeşte rapid în Europa occid. ■ În decursul sec. 17, îşi schimbă treptat caracterul, devenind un dans aşezat şi serios, în măsura* de 3/4, cu structura ritmică derivînd din formula , fără anacruză*, alcătuit din două secţiuni repetate, fiecare avînd cîte opt măsuri. O vreme, **s.** există sub ambele forme, pentru ca, pe la începutul sec. 18, să se impună cea de-a doua. **2.** Parte a suitei* instr. a sec. 17—18, provenită din **s (1).** Bach, Haendel, Couperin sînt cei care au stilizat-o şi i-au dat înfăţişarea devenită clasică: lentă, gravă, bogat ornamentată (ex.). În epoca modernă, au compus **s.** Debussy, Ravel, Satie, Saint-Saëns, Roussel, D. Lesur. (S. R.)

sarangi, instrument muzical de mare răspîndire în India. Are trei sau patru coarde întinse pe o tijă lungă, ce este fixată pe o cutie de rezonanţă* de format mare. Se cîntă prin frecarea corzilor cu un arcuş* scurt şi curbat. Anumiţi executanţi plasează sub corzile principale pe care cîntă şi un număr de corzi de metal (corzi simpatice*), care, prin rezonanţă*, amplifică şi colorează sonoritatea. Este folosit mai ales în acompanierea cîntăreţilor vocali. (L. B.)

sardana, dans* catalan, în cerc, în măsură* de 2/4 sau 6/8 (adesea prin alternarea celor de 3/4 şi 6/8), în expresia sa populară acoperind o sferă largă de caracter, de la veselie la melancolie şi la patetism. Este cunoscută din sec. 16, şi, ca şi *fandango**, se axa iniţial pe un anume tip melodic. (Cl. L. F.)

sarki (cuv. tc.) v. **peşrev ; taksîm.**

sarrusofon (fr.; germ. *sarrusophone),* instrument din familia instrumentelor de suflat din lemn dar confecţionat (asemeni saxofonului*) din metal. Construit în 1856 de francezul Gautrot, la sugestia şefului de fanfară **(6)** militară Sarrus (de unde şi denumirea instr.), **s.** a apărut, ca şi sax. (brevetat cu zece ani în urmă de Adolf Sax), în condiţiile desvoltării fanfarelor în a doua jumătate a sec. 19, din necesitatea întăririi unor grupe ale acestora. Dacă sax. este un cl. metalic, **s.** este un ob. metalic, ce întruneşte atît caracteristici ale acestuia din urmă cît şi



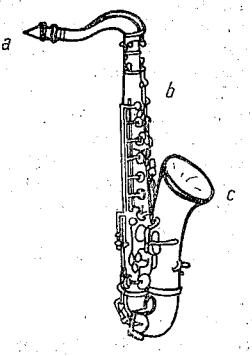
ale fag., fiind prevăzut, deci, cu o ancie* dublă; provenind din perfecționarea oficleidei* (instr. de suflat de alamă cu clape (3) în loc de ventile*), s. a fost dotat de către Gautrot cu sistemul de grifuri (v. digitație) și clape Böhm (v. flaut). Familia s. cuprinde tipurile: sopranino (în *mi bemol*) S. (în *si bemol*), A. (în *mi bemol*), T. (în *si bemol*), Bar. (în *mi bemol*), B. (în *si bemol*), C.-bas (în *mi bemol, do* și *si bemol*). S. c.-bas și-a găsit utilizarea mai curînd în orch. simf. decît în fanfară, înlocuind uneori cu succes c.-fag. (în partituri de Debussy, Ravel, Dukas, Delius, Oscar Schlemmer și Hansjoachim Hespos). (D. P.)

savart (< fr. *savart*), (acustică muzicală), unitate de măsură a intervalelor* muzicale. Prin definiție, un s. este intervalul s. (exprimat prin raport de frecvență*) al cărui logaritm* în baza 10 este egal cu 0,001, adică $\log_{10} s = 0{,}001$. Folosind tabla de logaritmi zecimali, rezultă că $s = 1{,}0023$. Este deci un interval foarte mic (microinterval*), ca de ex. între sunetele cu frecvența de 1 002,3 și 1 000 Hz. Intervalul de octavă*, caracterizat de raportul de frecvențe 2/1, cuprinde 0,30103/0,001 = c. 301 s., deoarece $\log_{10} 2 = 0{,}30103$. (Pentru alte ex. de valori intervalice măsurate în s. v.: *comă, fon, frecvență, logaritm, microinterval, semiton* și *ton*). Cel mai mic interval perceptibil de ureche măsoară c. 1,3 s. Pentru a exprima în s. mărimea unui interval muzical, se înmulțește cu 1 000 $\log_{10}$ al raportului de frecvențe care corespunde acestui interval. ■ Numele acestei unități de măsură a fost dat în memoria fizicianului francez F. Savart (1791—1841); s. este utilizat cu precădere în Franța.

Bibliogr.: Bouasse, H.—P., *Bases physiques de la musique*, Paris, 1906; Dufourcq, N., *La musique des origines jusqu'à nos jours* (ouvrage publié en collaboration), Paris, 1946; Bianu, V. V., *Acustică* (în „Fizica generală", Buc., 1947); Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Buc., 1962. (D. U.)

saxhorn, nume dat de Adolf Sax familiei de instrumente născute din vechea goarnă (corno signale*), prin aplicarea mecanismului de pistoane*. Sax a construit șapte modele de S.: sopranino, soprano (echiv. fligornului (1)), alto, tenor, bariton, bas și contrabas (sin. *archibombardon**). În fanfarele (6) fr., familia s. are același rol cu familia fligornului (2) din fanfarele germ. și austriece. (D. P.)

saxofon (< Sax, numele constructorului instr. și gr. *phonḗ* „sunet, voce"; fr. *saxophone;* it. *saxofono, sassofono*), instrument de suflat din grupa lemnelor, de formă conică îndoit la capăt în formă de pipă, alcătuit din mușțiuc*, cu ancie* simplă, corp, mecanism de închidere și deschidere a orificiilor cu ajutorul clapelor (2) și pavilion*. De la început, s. a fost construit din metal. Întinderea s. este de la *si bemol* la fa^3. S. prezintă o familie numeroasă, instr. variindu-și mărimea de la cel mai mic pînă la cel mai mare în funcție de sonoritatea



Saxofon. Părți componente: a. mușțiuc (cu ancie simplă); b. corpul instr.; c. pavilion.

mai acută sau mai gravă ce le este proprie. Totodată fiecare instr. poate avea două acordaje (1) diferite, grupîndu-se în două subfamilii. Se notează în cheia* *sol* iar instr. grave în cheia *fa*. Acestea sînt: s. *sopranino* în *fa* sau în *mi bemol*, s. *sopran* în *do* sau în *si bemol* (singurele de formă tronconică, asemănătoare oboiului*), s. *alto* în *fa* sau în *mi bemol*, s. *tenor* în *do* sau în *si bemol*, s. *bariton* în *fa sau* în *mi bemol*, s. *bas* în *do* sau *si bemol*. Subfamilia cea mai răspîndită este aceea în *mi bemol* și *si bemol* (a se vedea tabelul alăturat cuprinzînd întinderea tuturor s., atît ca notație cît și ca efect). Tehnica s. este asemănătoare aceleia a ob., dar, mai ales, a cl. (clarinetiștii sînt aceia care în orch. preiau partida* s.). S. are un timbru* ce ar putea fi comparat cu acela al cl., ob. și v.-celului cîntînd împreună. S. a fost brevetat în 1845 cînd creatorul și constructorul său, Adolphe Sax (n. 1814 la Dinant, Belgia — m. 1894, Paris) l-a inventat. S. este folosit mai mult în muzica ușoară* și de jazz*, dar a pătruns și în orch. simf. prin lucrările lui Bizet *(Suita Arlesiana)*, Stravinski, Ravel, Gershwin. În creația simf. românească apare în lucrări de Dumitru Bughici, Pascal Bentoiu, Aurel Stroe ș.a. (M. M.)

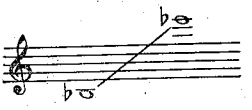
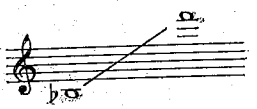
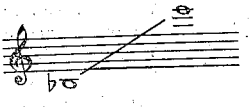
saxotromba, nume dat de Adolf Sax instrumentului creat de el (constituind o întreagă familie), care, datorită dimensiunilor tubului sonor, se situează între goarnă (corno signale*) sau saxhorn* și corn*. Timbrul* s. este mai puțin dulce decît al cornului dar mai puțin aspru decît al instr. din familia trompetei*. Familia s. nu a găsit o largă aplicare. (D. P.)

sâz, instrument cu coarde ciupite, asemănător tanburului*, larg răspîndit în Turcia, Iran, Afganistan și la popoarele din Transcaucazia. Este construit în cinci tipuri. (Cl. L. F.)

sâz semâ'isi (cuv. tc.) v. **peșrev.**

sălăjanul, denumire dată, în bazinul Crișului Repede și al Barcăului, principalului tip de joc* — Ardeleana (1) sincopată — din repertoriul de dansuri populare al Țării Crișurilor. V. *Pe picior.*

FAMILIA SAXOFOANELOR
ÎNTINDERE

INSTRUMENTUL	NOTAȚIA	EFECTUL
S. Sopranino		în fa în mib în do în si b în fa în mib
2. S. Sopran		
3. S. Alto		
4. S. Tenor		în do în sib
5. S. Bariton		în fa în mib
6. S. Bas		în do în sib

sărita v. **feciorească (1).**

scara completă (generală) a sunetelor muzicale v. **frecvență; octavă (3).**

scară (fr. *échelle*; germ. *Tonleiter*), succesiune continuă sau discontinuă de sunete, conținînd secunde* mari (dar și mici) și salturi de terțe* (mici). În noțiunea de scară se cuprind în general formațiile oligocordice* (bi-, tri-, tetra-, penta*tonii** dar și bi-, tri-, tetra-, penta-, hexa*cordii**), celelalte formații heptatonice*, întregite prin repetarea sunetului de bază la octavă*, sînt cuprinse în general sub noțiunea de gamă*. **S.**, ca și gama (cu care este adesea confundată), este o imagine grafică a materialului muzical real, material ce ține din punct de vedere structural de alte legi decît acelea ale unei ordonări în succesiune suitoare sau coborîtoare a elementelor proprii acestui material. V. *mod* **(1)**. (G. F.)

scat (cuv. engl. /skæt/), (JAZZ), manieră vocală ce imită improvizația* instrumentală. Constă în înlocuirea cuvintelor cu silabe onomatopeice, spontan alese pentru valoarea ritmică și fonetică, în care primează accentele. Maniera s. a fost proprie și epocii „bop". Specialiștii în s.: Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Ella Fitzgerald, Jon Hendricks, Clark Terry, Sarah Vaughan, D. Lambert, ș.a. (M. B.)

scazon v. **choliamb.**

scăunaș v. **căluș.**

Schachbrett (cuv. germ.) v. **șahiquier.**

Schalmei (cuv. germ. /ʃalmei/; engl. *shawmn* /șom/) **1.** Denumirea generală în germ. a instrumentelor cu ancie* în ev. med. V. *piffero*. **2.** Instr. străvechi cu ancie dublă, cu tubul de formă conică, prevăzut cu 6—7 orificii, considerat strămoșul bombardei*. **3.** Denumirea în germ. a fluierului discant (carabă) a cimpoiului*. **4.** Registru **(II, 1)** de orgă* cu sunetul de un timbru* delicat, gingaș. V. *biffara*. (W. D.)

Schalmei

Schellen (cuv. germ) v. **clopoței.**

Schellentrommell (cuv. germ.) v. **tamburină.**

scherzando (cuv. it. /skertsando/ „glumind"), indicație de expresie prin care se cere o interpretare vioaie și plină de spirit.

scherzo (cuv. it. /skertso/ „glumă") **1.** Lucrare vocală sau instrumentală scurtă, vioaie, dinamică, avînd un caracter glumeț. Numele s. este dat prima dată unor cîntece laice în sec. 17 (la A. Trollo — 1608 și la Monteverdi — 1628). **2.** Parte a ciclului **(1, 2)** de sonată* — de obicei a III-a — ce înlocuiește menuetul*. În măsură ternară* (3/4) ca și menuetul, s. este plin de humor, sarcastic, fantastic sau chiar demoniac, îndepărtîndu-se astfel sensibil de caracteru dansant originar. S. a fost introdus în ciclul sonatei de către J. Haydn *(Cvart. de coarde op. 33*, 1781); în simf. îl adoptă Beethoven *(Simf. Eroica)*, adîncindu-i caracterul (cele mai variate expresii, incluzînd și bonomia țărănească, însoțită la nevoie chiar de introducerea în cadrul s. a unor dansuri în măsuri binare*. *Simf. a VI-a și a IX-a)* pînă la conturarea unui gen independent. În sensul beethovenian, a fost preluat de simfoniștii de mai tîrziu (Brahms, Bruckner, Mahler) sau contaminat cu forma de rondo* (Schumann) sau cu valsul* (Berlioz, Ceaikovski) sau marșul* (Ceaikovski). Redevine o piesă independentă la Berlioz, Brahms, Rahmaninov. Forma s. beethovenian dezvoltă forma menuetului cu trio **(3)**, prin repetarea acestei din urmă secțiuni devenind: ABABA. (M. M.)

schismă v. **comă.**

Schlagfeder (cuv. germ.) v. **plectru.**

Schlagstäbe (cuv. germ.) v. **claves.**

Schnabelflöte v. **flaut drept.**

schola cantorum (cuv. lat. „școala cîntăreților"; < gr. *scholê*, „grup de disipoli" și „reședința" lor) **1.** Așezămînt de educare cu predominanță muzicală, atașat bis. romane. Membrii s., inițial adulți, ulterior copii — lectori și cantori* — participau efectiv la ceremoniile de cult. Existența unor astfel de s. este anterioară lui Grigorie cel Mare. După exemplul Romei, în toată Europa creștină apuseană au fost înființate s., numărînd fiecare cîte 20—30 de membri. V. *maîtrise*. **2. S.**, nume dat de Charles Bordes școlii fondate în colaborare cu V. d'Indy și A. Guilmant, în 1894 la Paris, destinată inițial predării cîntării liturgice. **S.** s-a extins și laicizat rapid, devenind „școală superioară de muzică" (1900). Disciplinele de bază erau cîntul gregorian (v. **gregoriană, muzică**), polif. Renașterii*, orga* și compoziția **(2)** (predată strălucit de d'Indy). În 1934, o parte din membrii **S.** se desprind de matcă, întemeind „Școala C. Franck". **S.** ființează și azi, păstrînd vechea sa orientare conservatoare. Numeroși compozitori români sînt formați la această școală, între care: D. G. Kiriac, Cucu, Cuclin, Chirescu, I. D. Petrescu, Alessandrescu, Otescu, Rogalski, Enacovici, Golestan, C. Bobescu, Brânzeu. (S. R.)

Schüttelrohr (cuv. germ.) v. **tub (1).**

Schwebungen (cuv. germ.) v. **bătăi.**

Schwegel (cuv. germ.) v. **galoubet.**

scialumo (cuv. it.) v. **chalumeau.**

sciolto (cuv. it.) **1.** Termen ce indică o execuție flexibilă și agilă, în manieră spontană și *non legato**. **2.** Compoziție **(1)** scrisă în stil neriguros (ex. *fuga** *sciolta* în opoziție cu *fuga obbligata*). **3.** La instr. cu coarde și cu arcuș o sonoritate intensă executată cu tot arcușul. Echiv. fr. *grand détaché**. (O. B.)

scopos (cuv. ngr. „cîntec"; pl. *scopoi*), termen generic pentru cîntec, melodie, cîntată mai ales de lăutari* la curtea domnească. Este întîlnit în scrierile din sec. 18 *(Condica lui Gheorgaki)*. (Cl. L. F.)

scordatură, modificare temporară a acordajului **(2)** obișnuit al unui instrument cu coarde, în scopul obținerii unor efecte de culoare. Practicată deja în sec. 17, cu precădere în execuțiile de lăută*, facilitînd tehnica. Frecvent se modifică acordajul prin ridicarea coardei extreme (Paganini: *Mozesfantaisie*, cu *sol* acordat în *si bemol*). Prin coborîrea coardei o întîlnim în mișcarea a doua a celei de a patra *Simfonii* de Gustav Mahler (în care, prima vl. cîntă cu *sol* acordat în *fa diez*). ■ În muzica pop., s. se practică mai ales la instr. de acomp. (G. M.)

scripcă v. **violină**.

scuturatul v. **mînînțălul**.

seconda prattica v. **musica mensurata; monodie**.

secondo (cuv. it. „al doilea") **1.** În partiturile* pentru pian la patru mîini, partea pianului din bas **(III, 1)**, notată cu **s.** sau, abrev., 2do. În part. de orch., în cazul executării unui fragment doar la unul dintre cele două instr. de același fel (2 cl., 2 ob.) notate pe un singur portativ*, acela care cîntă este menționat prin indicația 1mo sau 2do. **2.** *Seconda volta*, v. *volta* **(I, 2)**.

secțiune de aur (< lat. *sectio aurea* „tăietură de aur"), caz al proporțiilor **(I, 4)** identificat în structurile formale ale muzicii și utilizat în constituirea unor microstructuri și sisteme **(II)**. Între negarea absolută a acțiunii sale (H. Kayser) și absolutizarea eficienței sale în muzică există grade diferite de apropriere teoretică și practică. ■ **S.** este cunoscută în geometrie ca medie proporțională — împărțirea unui segment în media și extrema rație:

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB}.$$

Dacă se notează AB = a, AC = b și CB = c, proporția are ca formulă algebrică:

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{c}$$

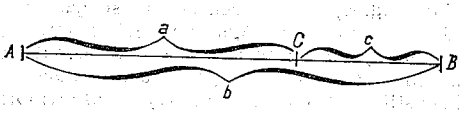
Raportul $\frac{b}{c}$ dintre lungimea părții celei mai mari (AC) și a celei mai mici (CB) este *numărul de aur* Φ (inițiala numelui lui Fidias). Și algebric a = b + c, deci în formula inițială a poate fi înlocuit, iar noua formulă este:

$$\frac{b+c}{b} = \frac{b}{c}.$$

Împărțind cu b și înlocuind $\frac{b}{c}$ prin Φ, se obține relația $1 + \frac{1}{\Phi} = \Phi$, care arată că numărul de aur diferă de inversul său prin unitate. Din ultima formulă se deduce ecuația de gradul al doilea care determină valoarea lui Φ:

$\Phi^2 - \Phi - 1 = 0$ de unde $\Phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2} =$ = 1,6180339887 ..., un număr irațional pătratic, aproximat de regulă numai prin primele trei zecimale. Dacă se cunoaște segmentul AB = a, **s.** a acestuia se determină prin cîtul $\frac{a}{1{,}618}$; dacă se dă b, $c = \frac{b}{1{,}618}$; dacă se dă c, b = 1,618 c. ■ Străvechiul domeniu al aplicării **s.** este arhitectura. Egiptenii construiau piramidele, în care aria triunghiului unei fețe era egală cu aria pătratului bazei, pornind de la proporția armonioasă a **s.** Grecii au învățat-o de la egipteni. Pitagoricienii cunoșteau, conform tradiției, construirea pentagonului regulat și a pentagramei (pentagonul stelat), figuri în care relațiile **s.** se găsesc în mai multe ipostaze. „Misterioasele" proprietăți ale pentagramei (multiplicarea sa la infinit, rămînînd egală cu ea însăși) au făcut ca aceasta să constituie semnul de recunoaștere al membrilor sectei pitagoricienilor (divulgarea acestor proprietăți, în general, a secretelor numărului 5 era considerată un sacrilegiu). Aprofundarea legilor **s.** s-a datorat unor Euclid, Proclus Diadochos, Eudox din Cnidos, Platon (care emite postulatul existenței a numai cinci poliedre regulate și nu a unui număr nelimitat al acestora ca în cazul poligoanelor regulate), Claudios Ptolemaios ș.a. Cunoașterea, pe filieră arabă (prin trad. în lb. lat., apoi direct din gr.), a *Elementelor* lui Euclid a menținut treaz interesul pentru **s.**, și nu numai printre constructorii goticului ci și printre matematicieni. Dintre aceștia, Leonardo din Pisa (1180 — 1250) zis și Fibonacci a adus o revelatoare contribuție privind proprietățile numărului Φ, a așazisei „creșteri organice", căci însuși raportul **s.** $\Phi = \frac{\sqrt{5}+1}{2}$ reprezintă „pulsația unei creșteri optime (omotetice, prin creșteri succesive) în doi timpi, cu două dimensiuni" (Matila Ghyka), din care rezultă „șirul dublu aditiv" (Florica T. Cîmpan) al lui Fibonacci: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 . . . Șirul lui Fibonacci are proprietatea că fiecare termen al său, începînd de la al treilea, este suma celor doi termeni precedenți: 2 = 1+1; 3 = 1+2; 5 = 2+3;...; 13=5+8 . . . Renașterea a înregistrat extinderea principiilor și proprietăților **s.** la domeniile artei în genere și, cu precădere, la cel al picturii (Luca Pacioli — autorul tratatului *De divina proportione*, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci — cel din urmă descifrînd raporturile **s.**, pe care a numit-o pentru prima dată *sectio*

aurea, în proporțiile corpului uman), același moment exploziv al istoriei constituind și începuturile studierii naturii vii în legătură cu **s.** (Kepler), domeniu nu mai puțin propice pentru deducerea și pe cale experimentală, statistică a creșterii organice (de ex. în botanică). ■ Dacă sînt credibile și probatoare mărturiile unora dintre autorii ant., pitagoreicii stabiliseră o punte de legătură între arhitectură și muzică, prin aceea că construiseră, în Grecia Mare, temple ale căror proporții erau proporțiile **(I, 2)** muzicale. Ev. med. și Renașterea* au urmat vechile precepte proporționale dar, cu toată aplecarea lor spre simbolica numerică și spre ezoteric, nu au lăsat dovezi sigure asupra aplicării **s.** în muzică (cel puțin în măsura în care au făcut-o artele plastice). Cercetarea retrospectivă asupra proporțiilor unor fugi* de Bach sau asupra sonatei* clasice lasă să se întrevadă o ordonare a arhitectonicii muzicale în conformitate cu **s.** Astfel, în cadrul schemei generale:



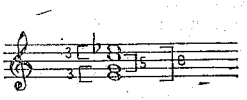
dacă:

a — întreaga parte (I) de sonată
b = expoziția + dezvoltarea
c = repriza + coda

atunci forma (de sonată) se poate transpune (luînd ca unitate o anume valoare* ritmică) în formula algebrică:

$$\frac{\text{a (întreaga parte)}}{\text{b (expoz. + dezv.)}} = \frac{\text{b (expoz. + dezv.)}}{\text{c (repr. + coda)}}$$

Expresie optimă a ordonării secțiunilor față de întreg ca și a secțiunilor între ele, **s.** poate să nu fie în acest caz un act volițional, ci unul datorat doar instinctului artistic (o paralelă se poate stabili cu experimentul pe diferiți subiecți al lui Fechner, care a demonstrat o foarte largă proporționare instinctivă a figurilor geometrice conform **s.**). Indubitabil pare faptul că, în urma reafirmării interesului pentru **s.** în prima parte a sec. 20, Bartók avea să aplice **s.** și numărul lui Fibonacci în unele structuri orizontale și verticale, ca de ex. în caracteristicul acord* major*-minor*:



Faptul se datorește, probabil, intensei utilizări în muzica lui Bartók a pentatoniciî*, formație care, datorită „omogenității" intervalelor și a periodicității lor (secunde* mari și terțe* mici), aplicarea **s.** este legitimă (cf. W. Berger, pp. 12—13). Întregul sistem **(II, 2)** modal, mai ales în situația tratării sale prin substructuri complementare, (v. mod **(I, 10)**), apt în a supune structura intonațională unei ordonări prin **s.** Prima aplicare consecventă a principiului **s.** i se datorește lui W. Berger *(Moduri și proporții*, 1963), care, luînd ca etalon mărimea semitonului* temperat* (celelalte mărimi, tonul*, tonul + semitonul, sînt în fapt multiplii ai celui dintîi), verifică unele structuri „naturale", dacă nu totalitatea lor, prin **s.**; sîntem mai curînd în prezența unei explicitări a structurilor decît în aceea a explicării lor în sensul sistematicii tradiționale, explicitare ce are însă ca rezultat: a) crearea unei constelații de moduri „sintetizate", cum le-a numit autorul, aplicabile în propria-i muzică dar și în aceea a altor compozitori (ex. A. Stroe în *Arcade*, 1963) și b) o reafirmare a melodicului (melodia* fiind în general o succesiune de intervale * de tipul **s.**) care, concretizat aici în formule **(I, 3)** modale, ordonează spațiul dodecafonic*; această ordonare pe temeiul formulei, deci a unui element mai puțin abstract și nicidecum exterior actului sonor — cum fusese seria * — ține seamă, dimpotrivă, de natura și legitățile inexorabile ale muzicalului. Sin.: *număr de aur; proporție divină*. Echiv. fr. *section d'or*; germ. *goldener Schnitt*; engl. *golden section*.

Bibliogr.: Bösenberg, Fr., *Harmoniegefühl und goldener Schnitt*, Leipzig, 1911; Möckel, M., *Der goldene Schnitt, das Geheimnis der alten italienische Geigenbauer*, în: *Europa*, 1925; Ghyka, Matila, C. *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, 1927 (trad. rom. parțială în M. G., *Estetica și teoria artei*, Buc., 1981); Servien, P. /Coculescu, Ș./, *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux*, Paris, 1929; Lendvay, E., *Introduction aux formes et harmonies bartokiennes*, în: Bartók, sa vie son oeuvre, saus la dir. de Bence Szabolcsi. Budapesta, 1956; Szalay, N., *Rolul ideii de simetrie în geneza sistemelor muzicale*; în: *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1968; Lipp, E., *Le violon*, Paris, 1965; Berger, W., G., *Moduri și proporții*; în: *Muzica*, nr. 1/1963; (republ. în W. B., *Dimensiuni modale*, Buc., 1981); Haase, R., *Grundlagen der harmonikalen Symbolik*, München, 1966; Thimus, A., Freiherr von, *Die Harmonikale Symbolik des Altertums*, 2 vol., 1868; 1876., repr., Hildesheim, 1972; Kayser, H., *Der hörende Mensch*, Berlin, 1930; același, *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich, 1950; Hofmann, W., *Goldener Schnitt und Komposition*, Wilhelmshaven, 1973. Cîmpan, Florica, T., *Povești despre numere măiestre*, Buc., 1981. (G. F.).

secundă (< it. *seconda* „a doua") **1.** Intervalul* (simplu) dintre două trepte* consecutive ale scării muzicale diatonice*; se notează uneori cu cifra 2. Tipuri diatonice în sistemul temperat*: **s.** *mare* (ex.: *do-re, fa-sol)* valorează 1 ton* și se notează cu 2 M; **s.** *mică* (ex.: *mi-fa, si-do)* valorează 1 semiton* și se notează cu 2 m. Cu alterații* se obțin **s.** *cromatice* de diferite tipuri. Este importantă **s.** *mărită* (ex.: *fa-sol diez, si bemol-do diez)*, care cuprinde $1^1/_2$ tonuri sau 3 semitonuri. Se notează cu 2+ și caracterizează intervalul dintre treptele VI—VII ale gamei* minore* armonice clasice. În modurile* pop., **s.** *mărită* apare și între alte

trepte; sînt și moduri cu 2 s. *mărite*. Toate tipurile de s. sînt intervale disonante*. În sistemul temperat și tonal, s. mărită (interval disonant) este enarmonică **(2)** cu terța* mică (interval imperfect consonant*), cuprinzînd același număr de 3 semitonuri. **S. micșorată** (ex.: *do-re dublu bemol, mi-fa bemol*) este enarmonică cu intervalul de primă* și deci nu cuprinde nici un semiton. Prin răsturnare*, s. *mare* devine septimă* mică (ex.: *fa-sol→ sol-fa*), iar s. *mică*, septima mare (ex.: *mi-fa→ fa-mi*). **S.** *mărită* devine septimă micșorată (ex.: *si bemol-do diez → do diez-si bemol*). Rezolvarea* în interval consonant a s. se obține în multe moduri, după caz (ex.: s. *mare do-re* poate fi rezolvată în *do-mi bemol, si-re, si bemol-re* etc., iar s. *mărită fa-sol diez* în *mi-sol, fa-la* sau *mi-la*). **2.** Treapta a doua a unei game (supratonica*), numărînd de la tonică*, situată pe o treaptă dată. ■ În gama naturală* (G. Zarlino), s. *mare are* două mărimi: *do-re, fa-sol* și *la-si* valorează un ton mare 9/8, pe cînd *re-mi* și *sol-la* un ton mic 10/9. Rezultă că în această gamă terța mică *re-fa* 32/27 este mai mică cu o comă* sintonică 81/80 decît *mi-sol*; cvinta *re-la* 40/27 este mai mică cu aceeași comă decît *do-sol* 3/2, pe cînd cvarta *la-re* 27/20 este mai mare cu aceeași comă decît *do-fa* 4/3.

Bibliogr.: Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft* Berlin, ³1921; Giuleanu, V., și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962; Breazul, G., *Muzica și standardizarea acustică*, în: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. IV, Buc., 1977. (D. U.)

secvență (< lat. *sequentia*; fr. *séquence*; germ. *Sequenz*) **I.1.** Imn **(1)** bisericesc, apărut și dezvoltat în țările catolice posterior epocii carolingiene (sec. 9), prin atribuirea unui text literar (denumit *prosa ad sequentiam*, iar mai tîrziu *prosa*) melismei* finale amplificate (*longissima melodia* sau *sequentia*) din alleluia* și *jubilus*. Inițial, s. aparținea tropului **(3)**; ulterior, a devenit independentă. Unii muzicologi germ. afirmă că, în timpurile mai vechi, s. se executa melismatic; s-a epurat apoi treptat de melisme, ajungînd la o intonare pur silabică în vremea lui Notker Balbulus (de la care ne-a parvenit și prima s. mai amplă); alți muzicologi consideră însă că s. ar reprezenta o formă mai simplă, pregregoriană, a melismei Alleluia. În sec. 9, arta s., ca și cea a tropilor, se practica numai în mănăstiri; apoi, s. a pătruns și în misă*. Pînă în sec. 13, cînd genul a pășit spre declin, s-a compus un număr enorm de s. Actualmente, mai sînt în uz după „epurarea" lor de către Conciliul din Trento (1545—1563) 5 s.: *Victimae paschali laudes; Veni Sancte Spiritus; Lauda Sion; Dies irae**; (v. și *recviem*) și *Stabat mater dolorosa**. **S.** a fost unul din primele genuri muzicale pluri-vocale, la început organale (v. *Musica Enchiriadis*), apoi polif.. **2.** Alături de s. **(I, 1)** religioase existau și s. laice, cu texte lat.., dar executate solistic, cu acomp. instr. **II. 1.** Progresie*. **2.** Componentă structurală a progresiei care constă în reluarea transpusă a modelului. (S. R.)

sedealnă (< v. sl.: сѣдѣть, „a ședea, a sta jos"), (BIZ.) cîntare dintr-un grup de două sau trei cîntări, ce se execută la începutul utreniei*, după tropare*. În timpul acesta cei prezenți în bis. pot sta în strane*. (N. M.)

seg. v. **abreviații.**

seguidilla (cuv. sp. /segidiλa/), dans* popular spaniol în trei timpi **(I, 2)**, cu caracter vioi și mișcare foarte repede, plin de neprevăzut ca invenție coregrafică. Se dansează în sunetele castanietelor*. (Prelucrare celebră, **S.** din opera *Carmen* de Bizet). (I. R.)

selendro v. **pelog.**

sem(e)iografie muzicală v. **notație muzicală.**

semibrevis (cuv. lat.: *semi* „jumătate" + *brevis* „scurt"), în notația **(III)** mensurală (v. și *musica mensurata*), prima notă rombică înegrită, valorînd jumătate din *brevis**. Corespunde notei întregi din notația **(I)** actuală; forma rotunjită de astăzi a apărut în jurul anului 1600. (G. F.)

semicadență v. **cadență (1).**

semiditonus (cuv. lat.) v. **hemiditonos.**

semifusa, valoare* de notă, în notația **(III)** mensurală (v. și *musica mensurata*), reprezentînd jumătate din *fusa**. (G. F.)

semiminima (cuv. lat. *semi* „jumătate" + *minima* „cea mai mică"), în notația **(III)** mensurală (v. și *musica mensurata*), notă reprezentînd jumătate din *minima**. (G. F.)

semiotică muzicală. Semiotica (semiologia) este considerată ca o „teorie generală a semnului", ca o „știință autonomă" sau, în particular, ca o modalitate de a oferi muzicologiei* o cale de consolidare a metodologiei sale științifice. Recent, Umberto Eco (autor al *Trattato di semiotica generale* — 1975) socotește că teoria semiotică permite analiza „producerii speciale a semnelor și a sistemelor de semne ca fenomen cultural « apropiindu-se de concepția lui Saussure »" („știința vieții semnelor în sînul vieții sociale"). Semiotica s-a dezvoltat sub auspiciile „filosofiei semnului", a psihologiei „formelor" și a celei „behavioriste, a lingvisticii structurale, a formalismului logico-matematic, a teoriei comunicării și a teoriei informației. Dintre fondatorii și principalii teoreticieni amintim pe Ch. S. Peirce, Ch. W. Morris, F. de Saussure, C. K. Ogden și I. A. Richards, R. Jakobson, L. Hjelmslev, A. J. Greimas, J. Kristeva, E. Benveniste, R. Barthes, T. Todorov, Max Bense, J. J. Nattiez, L. Prieta ș.a. A fost aplicată și în fenomene de comunicare naturală sau extralingvistică (E. Benveniste, Th. A. Sebeok). În artă ca și în muzică, cercetarea semiotică s-a centrat pe problemele limbajului, mai ales de cînd estetica*, prin Pius Servien, a

teoretizat asocierea dintre structura limbajului științific și a limbajului poetic încercînd să depășească granițele celor două arii de manifestare ale spiritului uman *(Lyrisme et structures sonores* — 1930, *Esthetique. Musique — Peinture — Poésie — Science,* 1930). Și alți esteticieni din acea epocă susțin o posibilă interpretare semiologică a artei printre care și Jan Múkařovský *(L'art comme fait sémiologique* — 1934). O înrîurire deosebită asupra dezvoltării semioticii au avut-o orientările *structuraliste* din lingvistică și aplicațiile din antropologie, folclor, literatură, studiul obiectelor — design, film și dramaturgie. Se urmărea astfel o metodologie comună oricărui domeniu de aplicare al semioticii, deci oricărui sistem de semne — vizuale, olfactive, kinestezic-proxemice, naturale, medicale sau auditive folosite în comunicarea umană și care să permită o interpretare formalizabilă a oricărui tip de limbaj și de „discurs" implicînd deci sisteme ordonate de forme, în timp sau în spațiu, și legile lor de asamblare (compunere). După cum se știe, chiar stoicii foloseau termenul de semnificație, „semeiotikè", însușit ulterior de gînditorii ieurop. Îl găsim apoi la John Locke (la rîndu-i, sl preluase de la John Wallis), prin care descria cistemul de semne muzicale: „un fel de figuri ne marcau fiecare ton" numite *semeia,* adică aotele-semn (după abatele J. B. Dubos). Astfel, astăzi se înțelege prin *semioză* „semnul de acțiune" sau spațiul de manifestări ale semnelor (într-un domeniu sau altul și de obicei în procesul creativ și cel al comunicării). Semiotica consideră *semnul* ca *interfață* (suprafață de contact) între *semnificant* și *semnificat,* pentru că el arată totdeauna „prin ceva", „despre ceva", „cuiva", fiind o comunicare prin semne *intenționale* și *semnificative* (cu sens). Descrierile și interpretările mediate de universul semnelor pot să se refere la *expresia* discursului (forma sa) precum și la *conținutul* acestuia deși ambele planuri se socotesc a fi complementare. Semiologia generală (bazată îndeosebi pe structurile lingvistice) comportă analize de ordin *semantic, sintactic* și *pragmatic* și ale variației raporturilor dintre *semnificant, semnificat* și *referent* în vederea obținerii unor regularități (invarianți) cu virtuți explicative. Există desigur și în semiotică multe probleme controversate, fapt pentru care și aplicațiile în domeniul muzicii nu au fost lipsite de dificultăți, fie că era vorba de (a) definirea *corpus*-lui de elemente semice specifice; (b) de găsirea procedurilor compatibile de identificare și decupaj din discursul muzical; (c) de formalizarea și definirea metalimbajului corespunzător; (d) de stabilirea procedurilor de validare. De exemplu, transpunerea canoanelor structuraliste din lingvistică în limbajul muzical, așa cum a procedat Saint-Guirons (1964) este criticat de N. Ruwet ca nerelevantă. Diferențele utile analizei* muzicale au fost introduse mai tîrziu cînd, pornindu-se de la problema articulației limbajului, s-a marcat faptul că, la nivelul sintaxei*, limbajul muzical implică numai *nivelul infrastructural* (construcția discursului cu ajutorul notelor considerate drept unități) în timp ce limbajul natural presupune o dublă articulare — de la unitățile fonemice la nivelul *suprastructural* al cuvîntului (morfematic) prin concatenare (deși există și unele excepții nesemnificative). Nici chiar tentativele de a echivala motivul muzical cu morfemul nu au dus la evitarea dilemei cu privire la statutul de *„limbaj"* sau numai de *„cod"* al discursului muzical. Similitudinea semo-lingvistică ar fi trebuit să evidențieze, în analize factuale, caracteristici ale limbajului bazate pe relații de *omologie,* de *opoziție* sau de *complementaritate* între unitățile semice ale sistemului-obiect. Pentru aceasta s-a recurs la metoda *taxonomică,* prin operarea cu dihotomii de tipul: limbă-vorbire, paradigmă-sintagmă, expresie-conținut, substanță-formă, gramaticalitate-negramaticalitate, sincronic-diacronic; la metoda distribuționalității (Harris) sau la metoda chomskiană *generativ-transformațională* vizînd structurile profunde și cele de suprafață, de competență și performanță și revizuirea distincțiilor: melodie* armonie (III, 1)-ritm*, polifonie*-monodie (1) ș.a. Toate aceste demersuri au condus la evidențierea aspectelor din planul *expresiv* acolo unde apare mai clară diferențierea „limbajului" muzical mai ales prin „echivalențele" dintre sens și sintaxă (N. Ruwet) sau prin identitatea lor (J. -J. Nattiez) ceea ce atestă preeminența *funcției estetice* față de cea *cognitivă* (sistemul muzical este chiar ceea ce semnifică — *signifie* — spre deosebire de limbaj care ar fi expresia a ceea ce el semnifică — B. de Schloezer). Se consideră chiar că limbajul muzical este distinct și de cel științific și de cel poetic, optîndu-se pentru *contiguitatea* celui muzical și poetic, ceea ce este demonstrabil prin modèle algebrice de semantică muzicală (B. Cazimir). Au fost întreprinse cercetări și în alte direcții pentru a se lua în considerație, printr-o semantică de cod, nu numai mesajul muzical în sine (M. Schoen, E. Hanslick), ci și conotațiile (simbolice) extra muzicale (L. B. Meyer) de tip referențial. Pentru a se putea determina o serie de indici ai organizării interne muzicale s-a recurs la teoria comunicării putîndu-se vorbi astfel de o *semiotică comunicațională* diferită de cea *structural-semantică* (semiotica semnificației). Trebuie remarcat faptul că viziunea *informațională în estetică și în semiotică* elaborată în perioada marcată de *Estetica* lui Bense, de lucrările lui A. Moles, H. Frank, U. Eco, J. E. Cohen, Meyer-Eppler, P. Schaeffer, Y. Xenakis conduce la un funcționalism ce s-a resimțit de instrumentalizarea cantitativistă, necesară în determinări statistice ale ordinii, dezordinii sau redun-

danței. Trecerea spre o concepție calitativă, semantică, pentru determinarea elementelor stilistice, a nivelului complexității și noutății, implică integrarea în structurile massmediei și în sistemul culturii. Aceste cercetări au fost asociate cu studii de teoria sistemelor. Principalul obiectiv al semioticii comunicaționale este acela de a explica sursele comunicării emoțional-estetice ca o condiție imanentă a mesajului muzical. S-au conjugat asemenea eforturi cu studiile *percepției estetice*, a *receptanței*, fie din perspectiva psihologiei* experimentale, fie a fenomenologiei*, fie a ciberneticii și teoriei informației, fie a informaticii. În acest sens sînt remarcabile studiile elaborate în cadrul Institutului de Cercetări și de Coordonare Acustică — muzică (IRCAM) din Centre Beaubourg (Paris) asupra principalilor parametrii fizici (acustici) ai sunetului*: intensitate **(1)**, înălțime **(1)**, ritm* sau timbru* și mai ales asupra multiplelor structurări ce se produc prin corelarea acestora (Boulez, G. Bennet, J. Risset ș.a.). Analizele semiotice nu au un scop în sine. Ipotezele și metodele de validare deschid drumuri noi în interpretarea fenomenului muzical, a raporturilor dintre muzică și auditor, a descifrării formelor de percepere și trăire a realității sonore, dar și orientări noi în ce privește execuția muzicală și componistică a epocii noastre. Chiar cînd au un caracter experimental (și nu consacrat), asemenea modalități de analiză și aplicație contribuie la lărgirea spațiului* sonor și a substanței muzicale, la găsirea unor tehnici noi de prelucrare a sunetelor, a unor noi instrumente* și a unor noi reguli de compoziție **(2)** și transmitere a mesajului muzical. În țara noastră acest ansamblu de preocupări de la analiză la compoziție, de la semilogie la semantică muzicală, au înregistrat notabile adeziuni din partea unor muzicologi și matematicieni, compozitori și esteticieni. Sînt de remarcat atît studiile teoretice cît și lucrările muzicale elaborate de A. Stroe, Șt. Niculescu, L. Mețianu, A. Vieru, M. Brediceanu, D. Ciocan, S. Marcus, N. Brânduș, O. Nemescu, B. Cazimir, C. Cezar, Speranța Rădulescu, Gh. Firca, Fl. Simionescu.

Bibliogr.: Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1916; Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, 1949; Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Paris, 1953; ²1973; același, *De la relation entre signes visuels et auditifs*, 1964; Hjelmslev, L., *La stratification du langage. Essai linguistiques*, Paris, 1954; Moles, A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1956; același, *Artă și ordinator*, trad. rom., Buc., 1974; Schloezer, B. de, *Introduction à J. S. Bach*, Paris, 1962; Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, 1963; același, *Relevés d'apprenti*, Paris, 1966; Xenakis, Y., *Musiques formelles*, Paris, 1963; Hiller and Bean, *Information Theory Analysis of Form Sonata Expcsitions*, în: *Journal of Music Theory*, 10/1966; Ruwet, N., *Les méthodes d'analyse en musicologie*, în: *Revue belge de musicologie*, 1966; același, *Musicologie et linguistique*, în: *Revue internationcl des sciences sociales*, UNESCO, 1/1967; același, *Langage, musique, poesie*, Paris, 1972; Danièlou, A., *La sémantique musicale*, Paris, 1967; Eco, U., *Struttura asenta*, 1968; Bense, M., *Einführung in die informaticnsthecretische Aesthetik*, Hamburg, 1969; Stroe, A., *Compoziții și clase de compoziție* (I—IV), în: *Muzica*, nr. 4, 6, 11/1970; Brânduș, N., *Valențe, grade și puteri libere*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VI, Buc., 1970; Lincoln, H. B., *The Computer and Music*, Cornell University, 1970; Marcus, S., *Poetica matematică*, Buc., 1971; Mașek, V. E., *Artă și matematică*, Buc., 1972; Firca, Gh., *Musiktheorie und Kompositorisches Denken heute*, în: *Actes du VII e Congrès international d'esthétique (Bucarest, 28 Août — 2 Septembre 1972)*, vol. II, București, 1977; același, *Struktur und Strukturalismus in der Musikforschung*, în IRASM, vol. III, no, 2, Zagreb, 1972; același, *Logos musical et structure*, I, în RRHA., seria Théâtre, musique, cinéma, tome XI, no. 1, Bucarest 1974; II, idem, tome XIII, 1976; același, *Specific muzical și imagine*, în: *Muzica*, nr. 7/1976, idem în *Revue roumaine*, nr. 3/1976; Niculescu, Șt., *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *Muzica*, 3/1973; Brediceanu, M., *Transformări topologice și mecanisme generative în creația muzicală*. Teză de doctorat, Buc., 1974; Stefani, E., *Progetto semiotico di una musicologia sistematica*, în: IRASM, vol. V, nr. 2/1974; Nattiez, J.-J., și Benoit, Eve, *Jakobson et Stravinsky, un problème d'esthétique et de sémiologie musicale*, L'ARC, 60, 1975; Nattiez, J.-J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 1976; Meșianu, L. și Firca, Gh., *O metodă de ordonare a structurii muzicale*, în: SCIA, tom. 22/1975; idem, în: RRHA, 2/1979; trad. fr. *Une ordounance de la structure musicale*, în: *Revue Roumaine*, nr. 2/1981; Misdolea, T., *O teorie asupra formalizării matematice a categoriilor sintaxei muzicale și a procesului de creație muzicală în genere*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XI, Buc., 1976; Cazimir, B., *Semiotică muzicală și lingvistică matematică*, în: Muzica, 9/1977; Cezar, C., *Specificul reflectării realității în muzică*, în: *Muzica*, 5/1978. Nemescu, O., *Capacitățile semantice ale semnului muzical*, Teză de doctorat, Cons. de muzică din Cluj-Napoca. 1978; Risset, J. C., *Rapport IRCAM*, Paris, 8, 9, 10, 11/1978; Petrescu, Gh., *Muzica în perspectiva cercetării lingvistice*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 8-9, Cluj-Napoca, 1979; Vieru, A., *Cartea modurilor*, Buc., 1980; Ciocan, D., *Introducerea în teoria limbajelor formale și a automatelor pentru muzicieni*, Cons. de muzică din Buc., 1980; Revista *Musique en jeu*, nr. 4, 5, 10/1970; 5/1971; 10/1973; *Documents du 1er Congrès international de sémantique musicale*, Belgrad, 1973; *Panorama sémiotique*, edit. S. Chatman, U. Eco et J. M. Klinkenburg (Les travaux du 1er Congrès de l'Association internationale de sémiotique de Milan, 1974), Haga, 1979; Rădulescu, Speranța, *Lectura psihosemiotică a mesajului muzical*, în *Muzica*, 11/78; același, *Quelques considerations sur la comunications artistiques musicales de la perspective du sistème sémiologique de Luis Brieto*, în: RRHA, tome 16/1979; același, *La connotation „populaire" dans la troisième. Sonate pur piano et violon de G. Enesco*, în: *Enesciana*, II—III, 1981. (Pa. C.)

semiton (fr. *demi-ton;* it. *semitono;* germ. *Halbton;* engl. *semitone)* **1.** În sistemul egal temperat* cu 12 trepte (sunete) în octavă* (sistemul *semitonal* sau *semitonia)* cel mai mic interval*, definind valoarea secundei* mici și a primei* mărite. **S.** și tonul* (= 2 **s.**) sînt unități de măsură intervalice în acest sistem (ex.: terța* mică cuprinde 3 **s.** sau $1^{1/2}$ tonuri). **S.** *diatonic** este format de 2 note scrise pe trepte vecine, deci cu nume diferit (ex.: *mi-fa* sau *sol-la bemol).* **S.** *cromatic** este format de două note scrise pe aceeași treaptă, dintre care cel puțin una este alterată* (ex.: *do-do diez* sau *si dublu bemol-si bemol).* **S.** *enarmonic* **(2)** este format de două sunete temperate de aceeași înălțime, scrise pe trepte* vecine și deci cu nume diferit (ex.: *re diez-mi bemol* sau *mi diez-fa);* practic, este materializat de o aceeași clapă a pianului. **2.** În sistemul egal temperat Mercator-Holder (cu octava devizată în 53 de come* egale, v. *temperare),* nu semitonul, ci coma* este cel mai mic interval și unitate de măsură intervalică. **S.** diatonic cuprinde patru come, iar cel cromatic cinci come. Nu există **s.** propriu-zis, adică un interval egal exact cu o jumătate de ton, deoa-

rece acesta este format din 9 come (un ton = = un s. diatonic + un s. cromatic). În acest sistem, enarmonia („temperată") nu este posibilă, deoarece, de ex., s. cromatic *do-do diez*, cuprinzînd 5 come, ca și *re bemol-re*, nota (sunetul) *re bemol* este mai jos cu o comă decît *do diez* (v. schema de subton*, interval*). **3.** În sistemele netemperate (Pitagora și Zarlino) există mai multe feluri (valori) de s. și nici unul nu are mărimea exactă a unei jumătăți de ton, astfel că enarmonia nu este nici aici posibilă (v. tab.). Mai mult, în gama naturală (Zarlino) există și 2 feluri (valori) de ton: *ton mare* 9/8 și *ton mic* 10/9. Primul cuprinde un s. diatonic 16/15 + un s. cromatic mare (135/128) iar al doilea același s. diatonic + un s. cromatic mic 25/24. ■ Existența s. cu valori diferite a început a fi stînjenitoare de prin sec. 16, odată cu creșterea importanței și cu răspîndirea instr. muzicale cu claviatură*. Pentru a se putea realiza transpoziții* și modulații* în cît mai multe tonalități (2) diferite, octava acestor instr. ar fi trebuit să aibă un număr de clape mai mare sau mult mai mare decît cele 12 ale clavicordului* sau clavecinului*. Dificultățile apărute au fost înlăturate prin adoptarea sistemului de temperare cu 12 s. egale în octavă.

Bibliogr.: Ellis, J.A., *On the Story of musical Pitch*, Londra, 1881; Blaserna, P., și von Helmholtz, H., *Le sont et la musique*, Paris, 1892; Bouasse, H.-P., *Bases physiques de la musique*, Paris, 1906; Tacchinardi, A., *Acustica musicale*, Milano, 1912; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, ³1921; Brillouin, J., *L'acoustique et la musique* (în „Histoire de la musique" vol. I, Paris, 1960); Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962. (D.U.)

Denumirea semitonului	Valoarea exprimată				Proveniența s. și sistemul intonațional respectiv (Δ = intervalul-diferență dintre...)
	aritmetic		logaritmic		
	în rapoarte de frecvență	în numere zecimale	în cenți*	în savarți*	
1. S. cromatic mic natural	$\frac{25}{24}$	1,042	70,67	17,73	Δ tonul mic 10/9 și s. diatonic 16/15 (GN)
2. Limă (s. diatonic pitagoric)	$\frac{256}{243}$	1,053	90,20	22,63	Δ cvarta perfectă 4/3 și terța mare pitagorică 81/64 sau Δ tonul mare 9/8 și apotomă 2187/2048 (GP)
3. S. diatonic M-H	—	$\sqrt[53]{2^4}=1,054$	90,55	22,72	4 come M-H (4 53-imi din octavă)
4. S. cromatic mare natural	$\frac{135}{128}$	1,055	92,15	23,12	Δ tonul mare 9/8 și s. diatonic natural 16/15 sau un s. cromatic mic 25/24 + o comă sintonică 81/80 (GN)
5. S. temperat	—	$\sqrt[12]{2}=1,060$	100,00	25,08	A 12-a parte din octavă (GT)
6. S. diatonic natural	$\frac{16}{15}$	1,066	111,72	28,03	Δ cvarta perfectă 4/3 și terța mare naturală 5/4 (GN) sau Δ armonicele 15 și 16 ale unui sunet fundamental
7. S. cromatic M-H	—	$\sqrt[53]{2^5}=1,067$	113,19	28,40	5 come M-H (5 53-imi din octavă)
8. Apotomă (s. cromatic pitagoric)	$\frac{2187}{2048}$	1,068	113,68	28,52	Δ tonul mare 9/8 și limă 256/243 sau Δ dintre terța mare pitagorică 81/64 și cea mică 32/27 (GP)

Note:
G N = gama naturală sau armonică (Zarlino)
G P = gama prin cvinte (Pitagora)
M-H = sistemul Mercator-Holder
G T = gama egal temperată cu 12 sunete în octavă

semitritonus v. **hemidiapente.**

semn, reprezentare (grafică, sau nu) a conținutului muzical emoțional (semantic) adresat receptorului. Definiția reprezintă doar o încercare, poate hazardată, și, cu siguranță, departe de sensul adevărat deoarece nici pînă astăzi nu s-a demonstrat în mod precis dacă muzica poate constitui un limbaj. Deși s-au efectuat multe cercetări în această direcție nu s-au putut stabili granițele semnificației în arta sonoră, ea rămînînd într-o sferă extrem de laxă în ceea ce privește noțiunea exactă de sens. Deși semiotica generală (de la Ferdinand de Saussure încoace) studiază toate genurile de semne: în literatură, în folclor*, în muzică, în ritualurile simbolice, încă nu s-a stabilit dacă sistemul de **s.** al muzicii formează o limbă prin care se pot exprima idei, sentimente precise așa cum se întîmplă în literatură. (La această nebuloasă concură mai ales în zilele noastre și multitudinea de notații care ies din sfera notației (**I**) tradiționale). Totodată, încă nu s-a stabilit precis care este nivelul minim de la care începe semnificația în muzică (sunetul*, intervalul*, celula melodică, motivul*, fraza* etc.), deci care este unitatea minimă ce poate semnifica. Există importante cercetări, dar care lasă loc discuțiilor în viitor (Ruwet, Boulez, Xenakis, Danièlou, Nattiez ș.a.). Definiția noastră are la bază o definiție abstractă (deci teoretic aplicabilă și muzicii) a lui Ch. Peirce: semnul „este *ceva* care ține loc de *ceva* pentru *cineva*". Atît definiția cît și clasificarea pe care le face Peirce sînt cît de cît valabile pentru a ne oferi o imagine sumară (realizată de noi prin paralelism) a ceea ce înseamnă **s.** în muzică. **S.** *iconice* (de ex.: desenul unui cal) se bazează pe raporturi de proporții geometrice fiind în muzică legate de ideea de grafism (în special în scriiturile contemporane). *Indexul* desemnează **s,** nedecompozabile cum ar fi în muzică indicațiile dinamicii* sau semnele (v. tactare) dirijorale (care sînt de fapt semnale; ele nu formează o structură avînd doar valoare indicativă, fiind totodată legate de timpul de producere). **S.** *propriu-zis* ține de ideea articulării. Intervine aici un raport arbitrar între semnificant și semnificat (aceeași idee este exprimată în mai multe limbi — rezultă deci ideea arbitrarului legată de notație). În muzică există un flux sonor care se notează folosind arbitrarul. Atît semnificantul cît și semnificatul sînt compozabile sau decompozabile. Astfel nu există o dublă articulare ca în limbaj (nu seamănă cu limba convențională). Incertitudinea **s.** în muzică nu se află la nivelul semnificantului care se traduce prin imagini acustice, valori fonice etc. ci la cel al semnificatului unde conținutul noțional propriu cuvintelor se află aici într-o sferă destul de largă, cu frontiere labile. În concluzie, nu putem defini în mod precis **s.** în muzică deoarece dincolo de exprimarea lui scrisă sau nescrisă (dirijat*, muzici improvizatorice* etc.) există o încărcătură semantică, pînă în ziua de azi, relativ cunoscută, mai precis, doar intuită și foarte subiectivă. Datorită aspectului polisemic sub care se prezintă muzica, dificultățile întîmpinate de semiologia muzicală sînt mari. Și chiar gîndind la modul ideal, dacă ele ar fi pe deplin rezolvate, ce sens ar mai avea muzica dacă am putea-o reproduce exact și integral în cuvinte. Transcrierea muzicii prin alt sistem semiologic este imposibilă. Fiecare artă prin specificul ei are ceva intraductibil ceea ce nu înseamnă că nu comunică. Intraductibilul reprezintă tocmai specificul fără de care artele s-ar putea reduce la una singură: arta cuvîntului. V. *analiză; estetică muzicală; fenomenologie; structură.*

semnal 1. (în electroacustică) Termen ce desemnează un sunet util (vorbire sau muzică), opus zgomotului*. **2.** Funcție străveche a muzicii, constînd din elemente melodico-ritmice primitive, și alcătuind pre-sisteme (v. sistem (**II**)) muzicale, cu rol de chemare, avertizare, de coordonare a acțiunilor colective etc. S-a păstrat, în formă pur instr. în **s.** *militare, de vînătoare, de poștă.* În folc. românesc se întîlnește sub forma **s.** *păstoresc,* cîntat cu precădere din bucium* și se constituie, din punct de vedere melodic, pe sunetele armonice* naturale ale instr. (G. F.)

semne de alterație v. **alterație.**

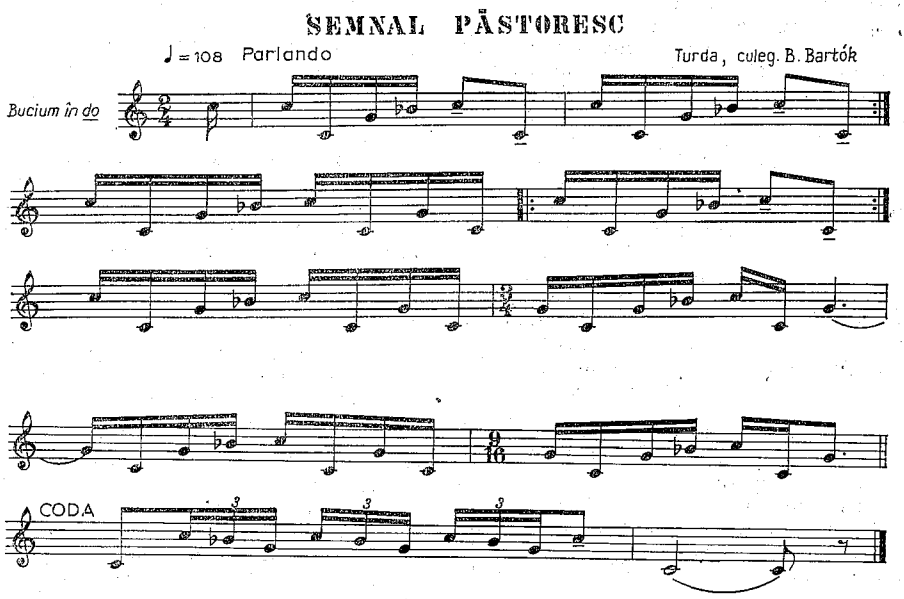
semne agogice v. **agogice, indicații și semne.**

sensibilă, denumirea treptei a șaptea în tonalitate (**2**), una dintre treptele care, raportată la tonică*, determină modul (**II**). **S.** este situată la o secundă* mică inferioară față de tonică, putînd fi întîlnită în modul major* natural și armonic și în modul minor* armonic (ex.). Termenul de **s.** se referă la caracterul instabil melodic și armonic al treptei, care, integrată acordului* de D, tinde permanent să se rezolve* spre sunetul imediat superior (spre tonică). V.: *paenultima vox; subsemitonium modi; subton.* (M. M.)

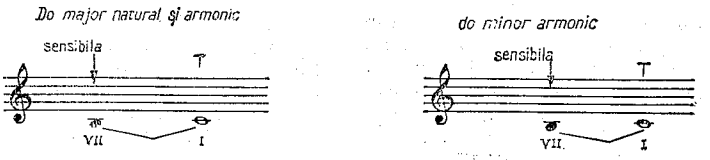
septet (< it. *septetto*) **1.** Formație cuprinzînd șapte interpreți (vocali, sau, mai des, instrumentali). **2.** Lucrare scrisă pentru **s.** (**1**). (Ex. S. de Beethoven). (I. R.)

septimă, a șaptea treaptă* a scării diatonice*. O septimă conține șapte trepte. Răsturnarea* ei este secunda*. Este considerat un interval* simplu, cu două aspecte de bază: mare sau mic și cu două aspecte secundare: mărit sau micșorat. Din punct de vedere armonic și contrapunctic este o disonanță*. Acordul* de **s.** cuprinde suprapunerea a trei terțe*. Acordul de **s.** *de dominantă* se construiește pe dominanta* unei tonalități (**2**), cele trei terțe fiind cuprinse în cadrul unei **s.** mici. (C. S.)

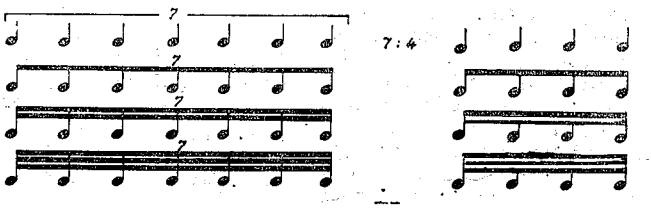
septolet, diviziune (**1**) ritmică excepțională alcătuită din șapte valori* de notă egale, în loc de patru valori de notă de aceeași durată (raport 7 : 4). Se notează cu cifra 7 (cursiv). (M. M.)



Semnal (2)



Sensibilă



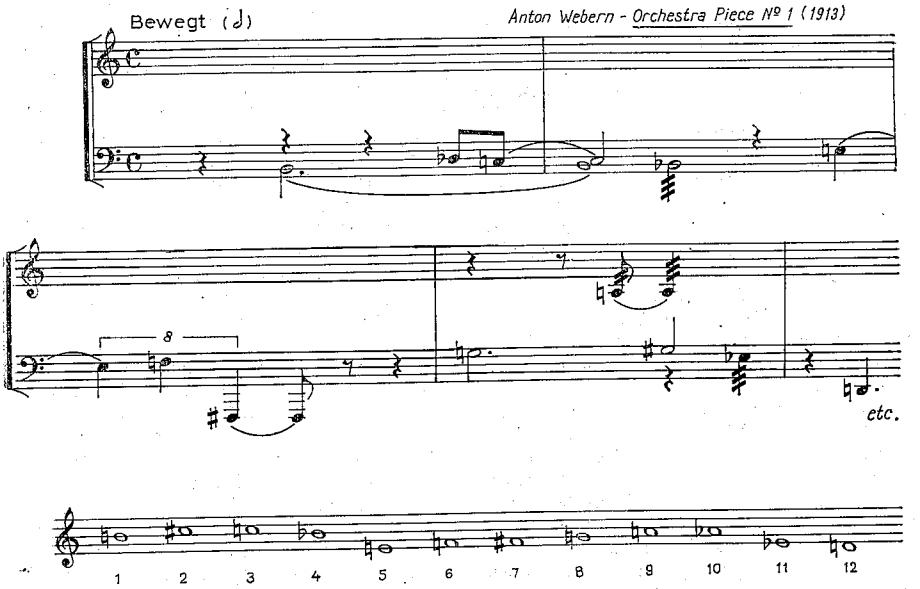
Septolet

sequentia (cuv. lat.) v. **secvenţă (I, 1).**

serenadă (< it. *serenata;* fr. *sérénade;* engl. *serenade;* germ. *Nachtmusik/Ständchen),* piesă vocală sau instrumentală care nu presupune o formă fixă, de factură vioaie, populară, îndeplinind o funcţie de divertisment, destinată iniţial execuţiei nocturne în aer liber, în scopul omagierii uneia sau mai multor persoane: **I, 1 S.** *vocală,* cu un accentuat caracter pop., ce nu comportă o formă prestabilită. Cultivată cu predilecţie de trubaduri*, Minnesänger*, hidalgos, care o cîntau acompaniindu-se de instr. cu coarde ciupite; a fost inclusă în operă* (ex.: Mozart, *Don Giovanni;* Paisiello, *Bărbierul din Sevilla;* Rossini, opera omonimă; Wagner, *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg).* **2. S.** *instrumentală* ce se dezvoltă în sec. 18, ca lucrare cu caracter de divertisment, fiind alcătuită dintr-un număr variabil de piese (asemănătoare, prin aceasta, cu divertismentul* şi cu suita*). Influenţa formei de sonată* este pusă în evidenţă de caracterul dezvoltător al unora dintre părţile s. Deşi componenţa ciclului* nu este dictată de legi riguroase, se impun, cu timpul, două

mişcări: *Marşul** (situat la începutul sau la sfîrşitul ciclului) şi *Menuetul** (plasat între două mişcări *allegro* sau între un *allegro* şi un *andante*). (Ex. Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, K. V. 525, *Haffner Serenade*, K. V. 250; Beethoven, S. *pentru trio de coarde* op. 11, S. *pentru fl., vl. şi violă* op. 25; Ceaikovski S. *pentru orch. de coarde;* Reger, S. *pentru orch.;* Schönberg, S. *pentru bas şi 7 instr.* op. 24; Stravinski, S. *pentru pian*). **II.** Lucrare muzical-dramatică cultivată în sec. 17 şi 18, de dimensiuni reduse, fără a necesita un aparat scenic, bazată pe subiecte pastorale, liturgice sau antice. (Ex. Händel, *Acis, Galatea şi Polifemo.*) (C. A. B.)

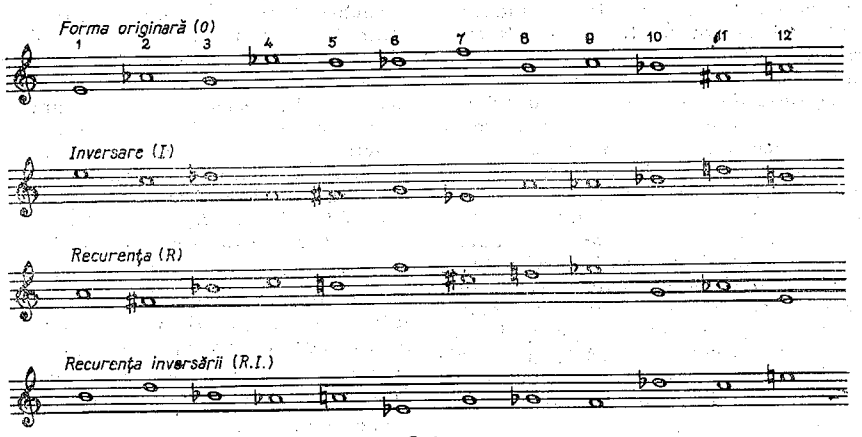
serială, muzică, sistem de organizare a obiectului* sonor care, bazat pe o riguroasă tehnică a detaliului, presupune naşterea oricăror configuraţii sonore dintr-o serie* de bază iniţial construită. Serialismul reprezintă o cucerire a muzicii sec. nostru fiind o continuare firească a căutărilor şi împliniriilor romantismului* tîrziu al cărui personaj central a fost R. Wagner, „înconjurat" de nume sonore ca Brahms, Mahler, R. Strauss, ş.a. Mobilul dezagregării sistemului **(II, 3)** tonal: excesivă cromatizare a limbajului armonic pe care Wagner a împins-o pînă la ultimele consecinţe *(Tristan)* lăsînd loc unui Mahler, dar mai ales unui R. Strauss să treacă dincolo de pragul tonalităţii **(1)** *(Electra)*, a însemnat necesitatea lărgirii limbajului muzical şi totodată a expresiei. După o perioadă de tatonări în zone nebuloase, care impuneau din ce în ce atonalitatea* (perioada dodecafonică*), a urmat o limpezire datorită cristalizării unui nou sistem ce punea ordine între cele 12 sunete folosite liber de către unii compozitori ai vremii: serialismul dodecafonic. Gruparea componistică ce s-a format, cunoscută azi prin denumirea de „noua şcoală vieneză"*, reprezentată de A. Schönberg, A. Berg şi A. Webern, descoperea un alt univers sonor bazat pe organizarea celor 12 sunete după reguli precise care urmăreau principiul nonrepetabilităţii şi anularea atracţiei tonale. Astfel se crează serii de 12 sunete care sînt tratate după principiul variaţiunii **(1)** perpetue (iniţiat de Schönberg) urmărindu-se, prin înlăturarea dublajelor instr. (este interzisă octavizarea) şi a excesului de culoare postromantică, ajungerea a timbrurile* pure — idee pe care A. Webern o va exploata la maximum printr-un stil cameral, transparent, confesiv, aproape imploziv. Teoreticianul, şi bineînţeles cel care aplică primul în practică noul sistem prin Piesa nr. 5 intitulată *„Vals"* din lucrarea *Cinci piese pentru pian* op. 23, a fost A. Schönberg. Piesa datează din anul 1923. (Se pare că înaintea lui Schönberg, Hauer a creat un alt tip de organizare dodecafonică — v. tropi **(4)**.) Tehnica serială presupune o serie de bază cu 12 transpoziţii* şi 4 forme: directă, inversă*, recurentă*, recurentă inversă. Deci cele 4 forme a cîte 12 transpoziţii fiecare înseamnă 48 de posibilităţi de a lucra cu o singură serie. (Ex. 1). Desigur conceperea seriei la începutul practicii seriale era încă legată de ideea de tematism.



Muzică serială

Cu cît s-a cîştigat în tehnică şi în expresia noii estetici, depărtarea de influenţele tematice a fost tot mai vizibilă. Astfel A. Webern ajunge în creaţiile sale să depăşească încorsetările tradiţionale, chiar şi ideile estetice ale expresionismului* şi să creeze o artă abstractă unde vechile concepte nu îşi găseau locul. El este iniţiatorul stilului punctualist* prin tehnica „melodiei timbrurilor *(Klangfarbenmelodie*)* pe care o utilizează încă din 1909, în op. 6, şi primul care reuşeşte să spargă formele* clasice (în care erau turnate majoritatea lucrărilor seriale ale lui Schönberg sau Berg), prin construirea de forme noi bazate pe alăturări de secţiuni date de utilizarea seriei. Totuşi, nici el, nici ceilalţi doi compozitori nu s-au putut elibera de principiul variaţional care le-a dominat creaţia şi de sistemul polif. linear*, deşi în multe creaţii se poate observa o noutate în privinţa scrieturii polif.: organizarea obiectelor sonore pe o dimensiune oblică* (în special la Webern). O altă caracteristică a grupării de la Viena este concentrarea în timp. Lucrările seriale, cu precădere creaţiile weberniene, au aspectul unor „concentrate". (Toată creaţia lui Webern se poate audia în aproximativ 3 ore.) Această esenţializare a însemnat un pas înainte în expresia muzicală abstractă fiind totodată conformă cu gradul de percepere a noii organizări a materialului sonor. Care au fost ecourile conceptului serial? Bineînţeles cei ce au urmat şi au privit cu alţi ochi creaţiile şcolii vieneze au putut observa şi limitele acesteia. Cei trei compozitori reprezintă o bază solidă de plecare pentru aventura muzicii europ. de mai tîrziu. Ei s-au oprit în a organiza serial doar înălţimile (2) sunetelor. În schimb, în 1949 compozitorul fr. O. Messiaen propune în piesa *Mode de Valeurs et d'Intensités* din *Quatre Etudes de Rythmes* o organizare pe bază modală* (de unde şi serialismul modal care provine din procedeul de a folosi tronsoane ale seriei, răspîndit pînă în zilele noastre) a tuturor parametrilor* cu care operează (înălţimi, durate*, intensităţi (2)). Un an mai tîrziu, Pierre Boulez, plecînd de la o sinteză a muzicii weberniene şi a sugestiei date de Messiaen, ajunge la metoda de organizare denumită *serialismul integral*. Metodologia serialismului integral presupune crearea seriilor de înălţimi, durate, intensităţi şi timbru (mai tîrziu: spaţiul (II)) precum şi derivarea sau conjugarea lor, de unde rezultă complexele acordice*, blocuri sonore (provenite din creaţia lui E. Varèse), diferite tipuri de densităţi sonore etc. Serialismul integral operează mai ales cu microstructuri, obţinute prin structurarea multiserială, care la rîndul lor sînt serializate şi dispuse în macrostructurile formale (v. structură). Limita, atît teoretică cît şi practică, reiese din faptul că sintaxa noului vocabular nu rezolvă problemele formei. Înlănţuirea structurilor şi realizarea unei structuri rămîn în afara preocupărilor serialismului total, deşi viziunile teoretice ale lui Boulez prezentate în cartea sa *Penser la musique aujourd'hui* (Geneva, 1964) deschid unele perspective în acest sens. Cartea insistă însă pe studiul morfologic şi numai parţial pe cel al sintaxei (2). De această barieră s-au lovit şi ceilalţi serialişti de după anii '50, fie că făceau parte din grupul serialiştilor it. în frunte cu Nono, fie din cel germ. avîndu-l ca personaj principal pe Stockhausen. Totodată, ei nu au putut depăşi scriitura polif. liniară care în ideea organizării multiseriale devenea ineficientă anulîndu-şi detaliile. A trebuit să apară compozitorul Y. Xenakis care, stabilit la Paris în 1955, declanşează un „atac" împotriva concepţiei serialismului integral, arătînd că în s. totală perceperea detaliului se pierde. Astfel, o atare tehnică devine în acest caz un nonsens. Xenakis propune un sistem mai potrivit de structurare a fenomenului, prin evenimente sonore ce se realizează pe planul ansamblului care să fie controlate de media mişcării obiectelor cu ajutorul calculului probabilistic (v. stochastică, muzică). Tot în ideea neputinţei perceperii detaliului ci doar a fenomenului global, în Europa se introduce treptat aleatorismul* în muzică, provenit de la compozitorii de peste Ocean. Aleatorismul priveşte într-un mod nou punerea în timp a evenimentelor aducînd o notă de prospeţime şi adevăr (poate chiar de natural) în această direcţie. Chiar una dintre ultimele, şi cele mai cunoscute lucrări integral seriale, *Gruppen für drei Orchester*, semnată de Stockhausen, se contrazice în organizarea totală prin serializarea tempo (2)-urilor (celor trei orch. suprapuse) care, pînă la urmă, intră în sfera aleatoricului, neputînd fi realizate practic ci doar pe hîrtie. Cu toate neajunsurile ei, s. rămîne totuşi o aventură deosebită a intelectului şi a spiritului uman.

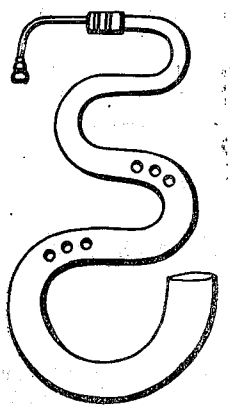
serie, mod de ordonare a celor 12 semitonuri* ale gamei* cromatice* temperate*, în vederea realizării, în principiu, a unei unice compoziţii de tip dodecafonic* sau serial*. Vizînd independenţa, egalitatea fiecărei dintre „treptele" sale componente, s. are un caracter pronunţat atonal* şi trebuie să fie în aşa fel construită încît să evite centrismul unor trepte (T, D) sau funcţiile* (implicit pe cea de sensibil*, anulată tocmai prin hipertrofierea funcţiei, ca urmare a cromatizării discursului în muzica post-romantică), o primă regulă de construire a s. fiind aceea a *irepetabilităţii* unui sunet înaintea epuizării tuturor celor 12 semitonuri; o a doua regulă este aceea a evitării unor succesiuni de intervale* care să sugereze anumite structuri tonale-armonice (de ex. două terţe* succesive care să compună un trison, octava*), o anumită toleranţă existînd totuşi cu privire la relaţiile modale (v. mod), ce apar sub forma unor tronsoane de s. (subansamble tricordice (II, 1) sau scurte formule (I) proprii omofoniei*) încă de la Webern. Prin natura sa nefuncţională, s-



Serie

deschis calea unei gîndiri proporționale de tratare, compozitorii apelînd din nou la constructivismul Renașterii* și barocului* prin supunerea formei originare a s. unor procedee de variație (1) ca : *inversarea, recurența** și *recurența inversării* (ex.). Încă în etapa dodecafoniei, s. a fost aplicată atît melodicului cît armonicului (aducîndu-se obiecția, din partea adversarilor noii tehnici că, prin dispunerea sunetelor în ambele dimensiuni, regula nerepetării sunetelor este anulată); în etapa serialismului (a celui integral mai ales), ea a fost extinsă și la parametrii* dinamică (1), timbru*, atac (3). (G. F.)

serinette (cuf. fr.) v. **mecanice, instrumente.**



Serpent

Serpent (cuv. germ.; it. *serpentone)*, instrument aerofon cu 6 orificii și clape* de forma șarpelui; a fost confecționat din două piese de lemn suprapuse, lipite și îmbrăcate în piele. Lemnul folosit a fost mai tîrziu înlocuit cu metalul. Instr., de registru (1) grav, avînd o extindere de $2^{1/2}$ octave*, a fost eliminat odată cu apariția oficleidului*. (W. D.)

serpentone v. **Serpent.**

sesquialtera (cuv. lat. „una și jumătate"), raportul de 3/2: **1.** Denumirea lat. a cvintei* în antic. și ev. med. **2.** Registru (II, 1, 2) de orgă* ce unește octava* cu cvinta, respectiv armonicul (v. armonice, sunete) 2 și 3. **3.** V. proporție (I, 2). (G. F.)

Setzstück (cuv. germ.) v. **tuburi de schimb.**

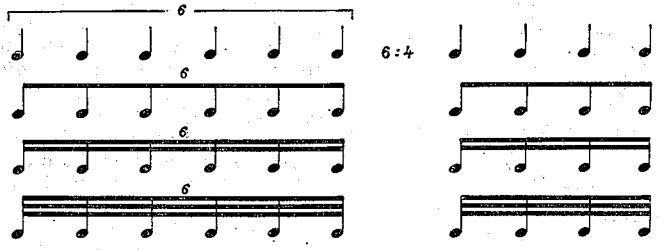
sextă (< fr. *sexte* „a șasea") **1.** Intervalul* (simplu) dintre o treaptă* și a șasea (ascendent sau descendent) a scării muzicale diatonice*; se notează uneori cu cifra 6. Tipuri diatonice în sistemul temperat*: s. *mare* (ex.: *do-la, sol-mi)* valorează $4^{1/2}$ tonuri* (9 semitonuri*) și se cifrează 6 M; s. *mică* (ex.: *la-fa, si-sol)* valorează 4 tonuri și se cifrează 6 M. Cu ajutorul alterațiilor*, se obțin s. *cromatice** de diferite tipuri: s. *mărită* (ex.: *do-la diez, sol bemol-mi)* cuprinde 5 tonuri și se cifrează 6+; s. *micșorată* (ex.: *la diez-fa, do diez-la bemol)* cuprinde $3^{1/2}$ tonuri și se cifrează 6—. S. *mare* și *cea mică* sînt intervale consonante*, pe cînd s. *mărită* și cea *micșorată* sînt disonante*. În sistemul temperat și tonal, s. sînt enarmonice (2) cu multe alte intervale purtînd diferite denumiri; mai apropiate sînt cvinta* și septima* (ex.: *do-la bemol = do-sol diez* și *re bemol-si bemol = do diez-si bemol),* iar mai îndepărtate cvarta* și octava, în care caz sînt necesare duble alterații. Prin răsturnare*, s. mare devine terță* mică, iar s. *mică,* terță *mare;* s. *micșorată* devine terță mărită, iar s. *mărită,* terță micșorată. **2.** Treapta a șasea a unei game, numită și supradominantă*, rar subsensibilă. **3.** Orice acord* tonal care poate fi redus, prin răsturnare*, la un acord de s.; răsturnarea I a trisonului. Avînd rădăcini în muzica pop. napolitană, s. *napolitană* este un acord format din terța mică și s. *mică* pe subdominantă*, de obicei în tonalități (2)

minore*, cu efecte patetice atunci cînd este urmat direct de acordul de tonică* sau trecînd prin cel de septimă al dominantei* (ex.: în tonalitatea *mi minor** succesiunea *la-do-fa becar (la-si-re diez) → sol-si-mi).* ■ Sunetele diatonice cuprinse într-un interval de **s.** *mare* (ex.: succesiunea *do-re-mi-fa-sol-la)* au constituit hexacordul* medieval, corespunzînd, ca celulă scalară, tetracordului* din antic., înlocuit în sec. 18 de octavă*. În gama naturală* (G. Zarlino) există o **s.** *mare, fa-re* 27/16, care întrece cu o comă* sintonică 81/80 celelalte **s.** *mari (do-la, re-si* și *sol-mi,* toate corespunzînd raportului 5/3). Celelalte trei **s.** sînt mici *(mi-do, la-fa* și *si-sol)* și corespund raportului 8/5. Prin răsturnare, **s.** *mare fa-re* dă terță* mică *re-fa* 32/27, mai mică cu o comă sintonică 81/80 decît celelalte trei terțe mici *(mi-sol, la-do* și *si-re).*

Bibliogr.: Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2. vol.), Buc., 1962; Breazul, G., *Muzica și standardizarea acustică,* în *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. IV, Buc., 1977; Riemann, H., *Handbuch der Akustik* (*Musikwissenschaft*), Berlin, 1921. (D.U.)

sextet 1. Formație* cuprinzînd șase voci **(1)** sau șase instrumente. **2.** Compoziție muzicală pentru șase partide* vocale sau șase instr. obligate. Toate lucrările vocale la șase voci **(2)** poartă titlul de **s.** chiar dacă sînt acompaniate instr. (indiferent de numărul instr. din formație). Un **s.** vocal celebru este „Chi raffrena il mio furore" din *Lucia di Lamermoor* de Donizzetti (actul I), iar între **s.** instr. este de menționat **S.** *op. 81 b, pentru 2 vl., violă, v-cel și 2 corni* de Beethoven. (M. M.)

sextolet, diviziune **(1)** ritmică excepțională alcătuită din șase valori* de notă egale în loc de patru valori de notă de aceeași durată (raport 6 : 4). Se notează cu cifra 6 (cursiv). (M. M.)



Sextolet

sfert de ton v. **microinterval.**

sforzando sau **sforzato** (cuv. it. /sforțando, sforțato/ „forțînd" sau „forțat"), indicație de nuanță care cere reliefarea, accentuarea unei note sau a unui acord* dintr-un șir. Se utilizează forma abrev. *sf* sau *sfz* plasată deasupra notei sau acordului.

shamisen v. **șamisen.**

shanty (cuv. engl. /ʃenti/ < fr. *chanter* „a cînta"), denumire dată unor cîntece de lucru ale marinarilor din vechea marină comercială engleză și americană. Acestea erau cîntate doar în timpul efectuării unor munci grele, ce necesitau un efort ritmic comun, și difereau în funcție de felul muncii pe care o însoțeau: pomparea apei, tragerea ancorei, urcarea velelor etc. Printre cele mai cunoscute **sh.** se numără *The Wide Missouri, The Banks of the Sacramento, The Rio Grande.*

shawmn (cuv. engl.) v. **Schalmei.**

shimmy (cuv. amer. /ʃimi/), dans* de societate venit, în anii 20, din America de Nord; în măsură* de 2/4. Provine, prin contactul cu jazzul* dar, mai ales, prin comercializarea acestuia, din ragtime* (Cl. L. F.)

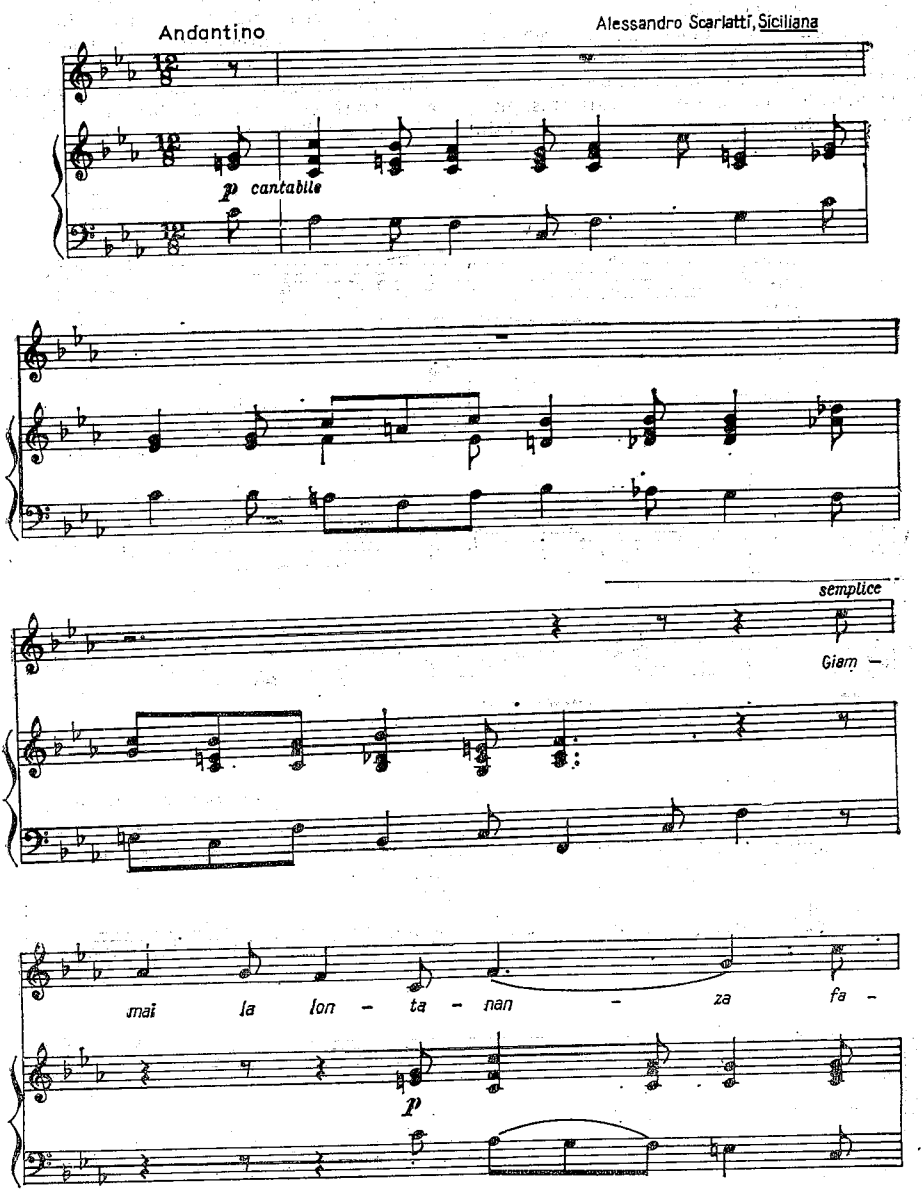
shofar v. **șofar.**

si (< it. fr. *si)* **1.** Denumirea, în notația silabică, a celei de-a 7-a trepte a gamei* diatonice* *do;* corespunde literei *h* în notația germ. și literei *b* în notația engl. În octava* centrală a pianului, sunetul* **s.** are frecvența* de 493,8 Hz* în scara temperată* și de 495 Hz în scara naturală*, în ambele cazuri aflîndu-se la un ton* mai sus decît sunetul *la* = 440 Hz dat de diapazonul **(5)** normal. **2.** În complexul de relații funcționale* al tonalității **(1)**, nota **s.** poartă numele de sensibilă*, ca treaptă a VII-a a gamelor *do major* și *do minor armonic,* manifestînd o puternică atracție către tonica* superioară, de care o desparte un semiton*. ■ Nota **s.** a fost introdusă la începutul sec. 17 și reprezintă punctul final al încercărilor inițiate în sec. precedent (v. bocedizare*) pentru a se reduce numărul mutațiilor **(2)** în practica gui-doniană a solmizării* și a se ușura astfel aplicarea acesteia. Hexacordul* s-a transformat în heptacord*, netezind calea de afirmare a sistemului tonal bazat pe octavă*. Acest lucru a însemnat declinul definitiv al solmizării, proces de intonare înlocuit cu solfegierea* notelor octavei. După Ludovico Zacconi (în compendiul *Prattica della musica,* două părți, 1592 și 1622), denumirea notei **s.** a fost introdusă de Anselme de Flandra, unind inițialele cuvintelor Sancte Iohannes de la sfîrșitul imnului de care

s-a servit Guido d'Arezzo pentru stabilirea denumirii sunetelor hexacordului natural.

Bibliogr.: Dufourcq, N., (coordonator), *La musique dès origines à nos jours*, Paris, 1946. (D. Ú.)

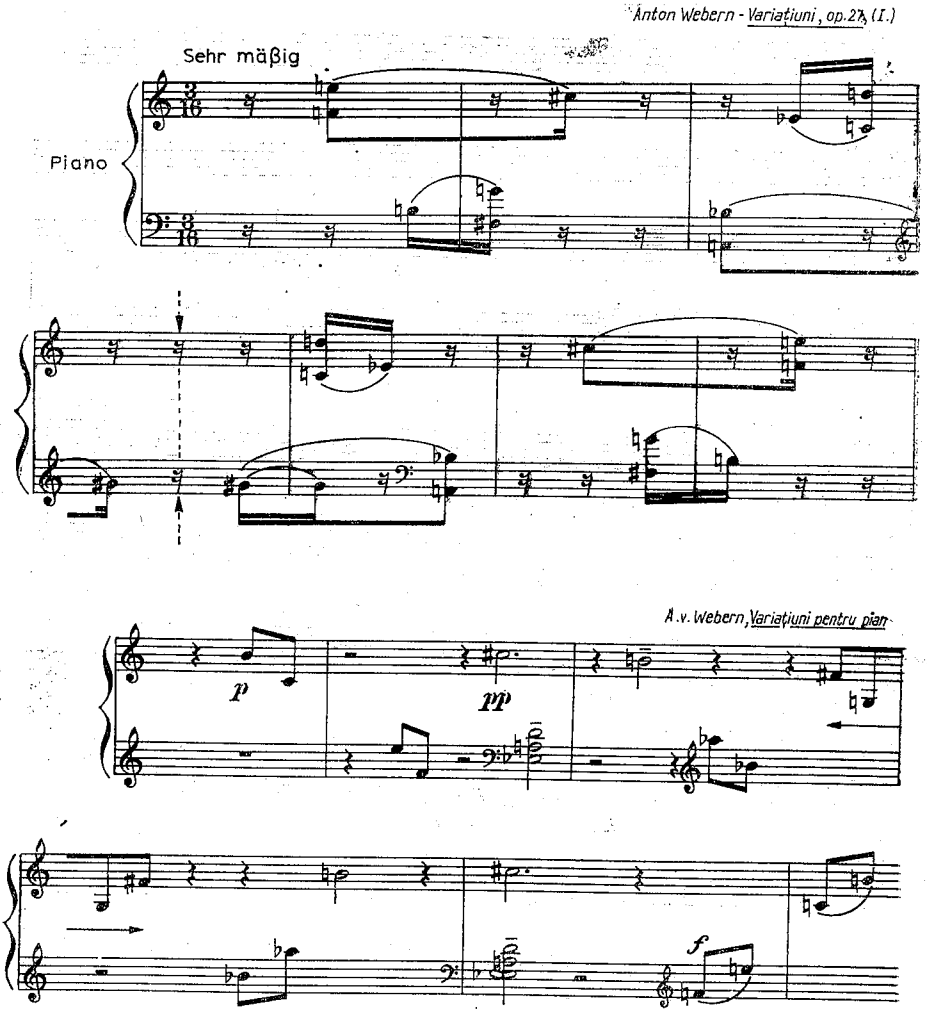
siciliană, străvechi dans* pastoral, de obîrşie ipotetic siciliană, stilizat şi introdus în muzica cultă pe la începutul sec. 16. Iniţial, dansul este viu, săltăreţ, apropiat de gigă*. În sec. 17 apare însă şi un alt tip de s., care coexistă o vreme cu cel dintîi, pentru ca, în prima jumătate a veacului 18 să-l înlocuiască, impunîndu-şi caracteristicile: atmosferă elegiacă, mişcare moderată *(larghetto)*, metru ternar* (6/8, 12/8) sau binar* cu subdiviziuni ternare (4/4), ritm punctat, cu preferinţă pentru formula

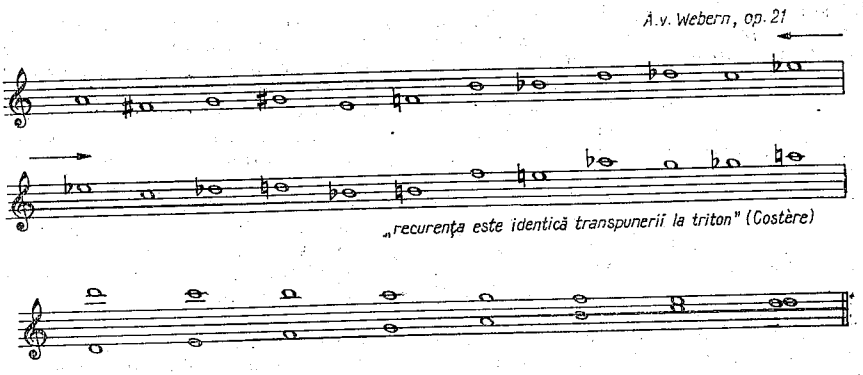


utilizare a acordului* de sextă* napolitană. În această din urmă formă, s. este adoptată, ca secțiune lentă mediană sau moment liric, în multe din sonatele*, concertele* instr. și operele lui Scarlatti, Vivaldi, Pergolesi, J. S. Bach, Haendel, Leclair, Boccherini, Mozart și ale contemporanilor lor. Spre sfîrșitul sec. 18, dansul iese din modă; se mai compun totuși sporadic s. pînă în epoca modernă (Chausson, Fauré, Duruflé, Nottara ș. a.). (S. R.)

Signalhorn v. **corno signale.**

simetrie, dispoziția obiectelor sonore* față de o axă (imaginară) care delimitează, atît în timp cît și în spațiu, oglindirea acelorași evenimente muzicale. Tendința spre s., care presupune existența sentimentului de echilibru, o găsim încă de la popoarele primitive. Muzica repetitivă practicată de unele triburi africane reclamă deseori formule incantatorii* simetrice. Cîntul responsorial*, preluat și de muzica cultă din antic., dovedește prin folosirea principiului alternanței o apropiere de concepția simetrică a echilibrului. A urmat apoi o perioadă în care concepția lineară despre muzică s-a îndepărtat oarecum de ideea de s., formulele simetrice, de exemplu în muzica palestriniană — culme a înfloririi renascentiste — erau evitate. Revenirea spre s. s-a produs în baroc* odată cu joncțiunea dintre gîndirea pe verticală cu cea pe orizontală. Au apărut punctele nodale armonice, a început căutarea echilibrului absolut, s-au pus bazele primelor construcții monumentale





Simetrie

care căutau, ca în arhitectură, s. la toate nivelele formelor (primele au fost formele cu refren* — rondo*-ul simetric). Climaxul unei gîndiri de acest fel îl constituie creația lui J. S. Bach, exemplu de armonie și echilibru atît în micro- cît și în macro-structură*. S. în muzica bachiană este prezentă de la construcția celulelor* pînă la articularea formelor*. Căutarea unor puncte culminante care să echilibreze temele* fugilor, planul armonic atît la nivelul tematic cît și în cel al formei în care tonalitățile (2) de bază reprezintă axe centrale, alăturarea secțiunilor (stabile tonal — instabile tonal), alcătuirea formelor ce tind spre un echilibru perfect sînt coordonate fundamentale ale creației lui Bach, relevînd preocuparea pentru ideea de s. și în morfologie cît și în sintaxă (2). Clasicismul* păstrează cuceririle în planul echilibrului bazate pe principiul simetric (forma de sonată* cu repriză* inversată : AB Dezv. B A), dar odată cu apariția romanticilor principiul este părăsit în favoarea fanteziei debordante care încearcă să subjuge rațiunea. Sec. 20 înseamnă o redescoperire a vechilor principii, nu atît prin neoclasicism*, ai căror reprezentanți vor să imite mai mult spiritul bachian decît puritatea gîndirii și mai ales forța conceptului constructivist, ci de către serialiștii ce se arată foarte interesați în ideea de s., în special la nivelul morfologic. Construcția seriilor*, cu precădere în creația weberniană, este bazată pe tronsoane simetrice care permit recurența sau inversări înrudite. Totodată seriile care articulează forma oferă, datorită s., echilibrarea interioară (ex.). În muzica post-serială*, de factură modală*, se păstrează ideea de s. mai ales la nivel sintactic (2). Apar lucrări în formă arc, sau cu secțiuni interioare arcuite. S., fiind un principiu al echilibrului și totodată o noțiune abstractă, își va găsi loc în orice tip de muzică, indiferent la ce nivel va fi folosită. Există un principiu de care însăși armonia umană are nevoie. Iată de ce muzica lui Bach va rămîne veșnic actuală ! V. *triton*.

Bibliogr. : Werker, W., *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von J. S. Bach*, Leipzig, 1922 ; Schröder, H., *Die Symmetrische Umkehrung in der Musik*, Leipzig, 1902 ; Messiaen, O., *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944 ; Massenkeil, G., *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Wiesbaden, 1962 ; Boulez, P., *Penser la musique aujourd'hui*, Geneva 1964 ; Elders, Willem, *Studien zur Symbolik in der Musik der Alten Niederländer*, Bilthoven, 1968 ; Firca, Gh., *O ordine formal-geometrică a sistemului modal-diatonic*, în : *Muzica*, nr. 8/1977 ; Vieru, A., *Cartea modurilor*, Buc., 1980.

simfonie (< gr. συμφωνία ; it. *sinfonia ;* fr., engl. *symphonie ;* germ. *Symphonie ; Sinfonie)*, specie a genului **(I, 1)** simfonic cristalizată în perioada clasicismului*, reprezentînd transpunerea ciclului **(1, 2)** sonatei* și a formei de sonată în scriitura pentru orchestră*. Termenul s. dobîndește sensul de *muzică instr. colectivă* începînd din sec. 17 (v. *sinfonia* **(II)** . Influențată, pînă către 1750, de *sinfonia* de operă*, s. se dezvoltă de la această dată autonom, angrenată într-un amplu proces evolutiv, care cuprinde : a) perfecționarea tehnicii instr. ; b) dezvoltarea aparatului orch. ; c) substituirea — în muzica orch. — a scriiturii contrapunctice* de tip baroc prin monodia **(2)** acompaniată ; d) conturarea formei de sonată simultan în muzica de cameră* și în lucrările pentru orch. S. ajunge să desemneze o lucrare orch. de mare întindere, structurată într-un ciclu de trei sau patru mișcări **(3)** — prima avînd obligatoriu formă de sonată — în etapa premergătoare clasicismului vienez. Menționăm cîteva contribuții aduse de compozitori aparținînd școlii de la Mannheim*, școlii preclasice vieneze*, școlii it., fiilor lui Bach. Stamitz și Cannabich instaurează bi-tematismul și consacră menuetul* ca parte a treia a ciclului simf. ; vienezul G. M. Monn scrie, în 1740, prima s. în patru mișcări ; it. Sammartini utilizează resurse contrapunctice în scriitura omofonă ; C. Ph. E. Bach amplifică dezvoltarea tematică ; fr. Gossec accentuează opoziția tematică și echilibrează expoziția* printr-o repriză* integrală. Tiparul

ciclului simfonic este fixat de Joseph Haydn: *introducere lentă;* I. *Allegro* — în formă de sonată; II. *Andante* în formă de *lied** sau *temă** *cu variațiuni**; III. *Menuet* în formă de lied tripartit compus (menuet — trio **(3)** — menuet) IV. *Allegro (Presto)* în formă de *rondo** sau sonată. În construcția primei mișcări este caracteristică pentru Haydn utilizarea unor teme de factură pop.; lipsa unui contrast tematic evident (uneori, același material tematic, transpus în tonalitatea **(2)** dominantei*, îndeplinește funcția de idee secundă), dezvoltări* reduse. W. A. Mozart dă mai mare amploare fiecărei părți a ciclului simf. iar în cadrul formei de sonată aduce un grup tematic secund în tonalitatea dominantei, construiește dezvoltările pe baza materialului tematic din expoziție și atinge tonalitatea reprizei prin secvențe **(11, 2)** modulatorii cromatice*. În creația lui L. v. Beethoven, s. ajunge la o structură complexă și dramatică, dezvoltîndu-se a) în planul construcției ciclului simfonic, b) în direcția amplificării formei de sonată și c) în planul orchestrației*, astfel: a) în alcătuirea ciclului simfoniei, Beethoven substituie *Menuetul* prin *Scherzo**, operează salturi la tonalități îndepărtate de la o mișcare la alta, tratează cu mai mare libertate partea a doua (în *Simf. a VIII-a — Allegretto scherzando),* introduce corul în finalul *Simf. a IX-a,* impregnează cu elemente ale formei de sonată celelalte structuri, obținînd forme hibride de tipul *lied-sonată, scherzo-sonată* sau *rondo-sonată;* b) în cadrul formei de sonată, expoziția cuprinde un grup tematic secund amplu (în general divizat în patru secțiuni: I) desfășurare melodică, II) ascensiune dinamică, III) punct culminant și IV) concluzie), dezvoltarea, amplificată și mai intens elaborată, conține uneori o temă proprie iar repriza* adiționează adesea o *Coda** în care sînt reluate procese dezvoltătoare („dezvoltare terminală"); c) sonoritatea orch. este îmbogățită prin introducerea unor instr. cu timbru* particular, coloristic — c. fag., fl. piccolo, triunghi*, talgere*, tobă* mare, — printr-o mai mare mobilitate conferită corzilor grave, prin înglobarea trb. și acordarea unor funcțiuni melodice alămurilor (utilizate anterior doar în susținerea arm.) și, în general, printr-o mare solicitare a resurselor tehnice ale instrumentiștilor. În sec. 19, genul simfonic cunoaște o deosebită înflorire, s. dezvoltîndu-se în paralel cu alte specii simf. (poemul* simfonic, rapsodia*, uvertura* de concert*) de la care asimilează elemente specifice (program literar, teme folclorice). Se manifestă o nouă concepție asupra ciclului simf., privit nu ca o suită de unități independente ci ca un întreg, unificat fie printr-un program literar (v. programatică, muzică) (ex. Berlioz *Simf. Fantastică,* Liszt *Simf. „Faust"* și *Simf. „Dante"* Ceaikovski *Simf. „Manfred"*), fie prin intermediul unor teme ciclice* (C. Frank *Simf. în re minor,* Ceaikovski *Simf. a V-a,* Berlioz *Simf. „Fantastica")* fie prin atmosfera unitară pe care o conferă structurile melodice și formulele ritmice variate provenite din muzica folclorică și încorporate scriiturii simf. de F. Mendelssohn-Bartholdy și compozitorii școlilor naționale (B. Smetana, A. Dvořák, N. Rimsky-Korsakov ș.a.). Chiar atunci cînd tiparele clasice ale ciclului simf. și formei de sonată sînt nealterate, ideile muzicale se desfășoară pe suprafețe ample, antrenînd dilatarea dimensiunilor temporale ale părților și sonorității orch. puternice, care să le susțină (d. ex. s. compozitorilor Fr. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, G. Mahler). Orch. simf. utilizată de romantici atinge proporții impresionante. Ponderea o dețin în continuare instr. de coarde, al căror număr se mărește considerabil; celelalte compartimente timbrale se îmbogățesc prin includerea unor instr. care completează familiile coloristice existente (d. ex., în afara cl. în *la* sau *si bemol,* este introdus cl. mic în *mi bemol* sau cl. bas., etc.); crește rolul acordat instr. de alamă (Berlioz, Bruckner, Mahler, cultivă cu predilecție sonoritățile puternice ale fanfarelor) și al instr. de percuție*. Exemple notabile de ansambluri vocal-instr. gigantice sînt reunirea a patru coruri și a patru orch. pentru intonarea *Recviem*-ului de Berlioz, sau *Simf. a VIII-a* de G. Mahler, compusă pentru opt soliști, două coruri mixte, un cor de copii și o amplă orch. simf. — supranumită „Simf. celor o mie". Dintre modalitățile de abordare a s. propriu-compozitorilor sec. 20, merită a fi menționate două: a) respectarea structurii ciclului simfonic și a formei de sonată într-o concepție totală lărgită și o scriitură sobră omofon-polifonă, atitudine specifică autorilor neoclasici (Hindemith, Honegger, ș.a.); b) introducerea unor procedee noi de organizare a vocabularului sonor ca și o accepțiune diferită a ciclului simf. (devenit fie „frescă" simfonică — *Simf. „Turangalila"* de O. Messiaen — fie suită de piese independente — *„Simf. psalmilor"* de Stravinsky) menținîndu-se din forma de sonată ideea opoziției unor structuri diferite care generează un proces dezvoltător, transformațional. (C. A. B.)

simfonie concertantă, compoziție muzicală pentru orchestră* și instrumente soliste*, situîndu-se între simfonia* propriu-zisă și concertul **(2)** instrumental. Acest gen apare pe la mijlocul sec. 18 în creația compozitorilor aparținînd școlilor de la Mannheim* și Paris, ca o prelungire a vechiului concerto grosso* adaptat la condițiile orch. simf. și ale unei tehnici instr. de virtuozitate. S. celebre au scris Haydn (ob., fg., vl., v. cel și orch.) și Mozart (ob., cl., corn, fg. și orch.; vl., violă și orch.). Ulterior titulatura dispare, dar ar putea fi considerate ca aparținînd aceluiași gen lucrări: *Concertul pentru vl., v. cel, pian și orch.* de Beethoven (v. triplu concert), *Concert pentru vl., v. cel și orch.* de Brahms (v. dublu concert) și *Simfonia spaniolă* de Lalo. În creația contemporană reapar s.c.,

lucrări în care echilibrul dintre solist (sau grupul de soliști) și orch. se stabilește în favoarea acesteia din urmă : Enescu (v. cel și orch.), Lipatti (2 piane și orch.), Ibert (ob. și orch.), Fr. Martin (*Mică* s. pentru hf, clav., pian și 2 orch. de coarde). Szymanowski (pian și orch.), Prokofiev (v. cel și orch.). (A. R.)

simile (cuv. it. „asemănător, similar"), indicație, cu rol de abreviere*, care arată că un procedeu de interpretare (accent*, *staccato**, trăsătură de arcuș, articulație* etc.), notat la început prin semnele caracteristice, trebuie continuat întocmai.

sincretism, noțiune de ordin filosofic-estetic care, particularizată la artă, desemnează contopirea într-un tot indivizibil a unor elemente provenite din domenii artistice diferite. Implicarea muzicii în formele sincretice de artă are o vechime milenară. Anumite obiceiuri folclorice (ca de pildă, cele legate de sărbătorile de iarnă), genuri sau subgenuri ale muzicii pop. românești (călușarii*, paparudele*, jocurile* cu strigături* etc.) păstrează reminiscențele s. originar al artelor, care comporta și fuziunea elementului estetic cu cel magic-religios. Pentru muzică, cea dintîi întruchipare exemplară a s. pe planul artei culte o constituie tragedia* antică elină. Produs al Renașterii* — și deci împărtășind idealul acesteia de resuscitare a valorilor antic. clasice —, opera* preia odată cu modelul tragediei ant. și specificul sincretic al acesteia (îmbinînd acțiunea dramatică cu muzica vocală* și instrumentală*, baletul*, jocul de scenă, elementele de plastică a spectacolului). Convenționalismul ce se instaurează, în a doua jumătate a sec. 19, în genul operei — ca urmare a absolutizării cantabilității*, a conformării fără rezerve la normele de *bel-canto** dictate de opera it. a timpului — afectează nu numai forța dramatică a lucrărilor ci și caracterul lor sincretic. Revigorarea pe aceste planuri a creației (și spectacolului) de operă este realizată de drama muzicală wagneriană (v. operă), al cărei s. comportă o dublă origine : pe de o parte, — din nou — în vechea tragedie gr. iar pe de altă parte, în idealul romantic de sinteză a artelor. Diametral opus asocierii convenționale (pe baza unor analogii de suprafață) a modalităților artistice, s. dramei muzicale, rol al unei concepții unice — cea a lui Wagner însuși, — reprezintă un tot organic, o reală sinteză ; corespondențele de ordin structural și semantic stabilite între muzică și textul poetic (între altele și prin sistemul leitmotivelor*), consensul acestor reprezentări cu cea teatrală (mișcare scenică, lumină, decor) sînt definitorii pentru s. wagnerian ca și pentru acțiunea psihologică complexă pe care el este menit să o exercite asupra publicului. S. cultivat ca ideal estetic de poezia simbolistă — punînd în valoare „virtualitățile sincretice ale cuvintelor", inclusiv „darurile lor muzicale" (R. Sommer) — poate fi considerat drept complementar celui wagnerian, desigur sub rezerva deosebirii dintre caracterul incifrat, virtual al celui dintîi și cel real, efectiv al ultimului. Revirimentul s. artistic în a doua jumătate a sec. 20 are loc sub impulsul unor cerințe socio-estetice complexe (privind îndeosebi transformarea raportului creație-receptare, creator-public, democratizarea și defetișizarea artei etc.) care determină apariția unor noi și mai cuprinzătoare forme de spectacol sincretic, polivalent, marea diversitate a acestor forme precum și caracterul lor prin excelență nesablonat. Spectacolul înglobează de această dată modalități de expresie desprinse din contextul lor — artistice și paraartistice — (fragmente de reprezentări teatrale sau plastice, structuri muzicale cvasi-autonome, efecte sonore, proiecții, mișcări sau atitudini coregrafice sau extrase din cotidian etc.) și devenite astfel mai apte să fuzioneze în întregul sincretic. O bună parte a noilor forme de s. sînt variante sau derivate ale spectacolului teatral cunoscut sub denumirea de *happening*, de la care au moștenit structura liberă, fluctuantă, imprevizibilul desfășurării (rezultat al improvizației* colective pe osatura unor elemente date). Rolul și ponderea elementului muzical în complexul sincretic sînt, în aceste condiții, variabile : de la simpla prezență în cadrul *happening*-ului (de semnalat totuși că inițierea acestor „forme de teatru" revine, în 1952, unui compozitor, anume J. Cage) la un aport ambiental în spectacolele „sunet și lumină", în sfîrșit, la coordonarea și chiar supraordonarea tuturor celorlalte componente ale ansamblului sincretic în producții de felul „spectacolului total" sau al „teatrului instrumental" (cu origini în *happening*), în care muzica constituie nu numai materia artistică de bază a manifestării ci și fundamentul ei structural. Dominația muzicii în aceste din urmă producții sincretice se exercită fie în modalități improvizatorice ale muzicii aleatorice* (situație în care, prin caracterul ei eminamente *actual*, muzica răspunde dezideratului general al acestor spectacole, anume relativizarea deosebirilor dintre creator, interpret și public, prin antrenarea lor — reală sau potențială — în fluxul sincretic), fie în forme determinate structural, care asigură, fără echivoc, compozitorului paternitatea de concepție a întregului spectacol. În vastele sinteze audio-vizuale pe care cele mai multe din noile forme de s. le comportă, tehnicile înregistrării* și prelucrării electro-acustice contribuie, incontestabil, nu numai la lărgirea sferei de reprezentări a spectacolelor ci la însăși atragerea compozitorului pe făgașul acestui gen de creație. (Cl. L. F.)

sinfonia (cuv. it.) **I.** În sec. 16, denumirea unui instrument cu coarde răspîndit în Europa : viela rotativă (fr. *vielle à roue* — v. *chironda*). **II.** În sec. 16, titlul unor lucrări vocale sau vocal-instr. (ex. G. Gabrielli *Sacrae Symphoniae*). În sec. 18 încă termenul mai are circu-

lație în Europa de V, și desemnează o piesă instr. din cadrul unei opere*, oratoriu* sau altă lucrare vocală sau chiar introducerea instr. a unei arii* (v. intrada (I)). În decursul aceluiași sec. sensul său se specializează, limitîndu-se la *uvertura** unei opere. A contribuit la nașterea simfoniei*. (C. A. B.)

sinfoniettă (< it. *sinfonietta*, diminutivul lui *sinfonia*), lucrare orchestrală asemănătoare cu simfonia*, dar avînd proporții mai mici sau necesitînd un aparat orchestral mai restrîns. În acest gen au scris : Rimski-Korsakov, Reger, Janáček, Prokofiev, Roussel, Hindemith, Poulenc, Martinů, Andricu, P. Constantinescu, I. Dumitrescu, L. Feldman, Vancea, Bughici, Chiriac. (A. R.)

single head toms (cuv. engl.) v. **tom-tom.**

Singspiel (cuv. germ. < *singen* „a cînta" și *Spiel* „joc"), gen liric german, de obicei comic, înrudit cu *opera buffa* italiană, *opéra comique* franceză și *ballad opera* engleză (v. operă). S. include masive porțiuni de dialog vorbit, din care cauză S. sec. 18 ar fi trebuit să fie numit mai propriu „piesă cu interpolări muzicale". Originile sale trebuie căutate în *Schulkomödie* („comedie de școală") și *Stegreifkomödie* („comedie improvizată"). S. își datorează atît popularitatea cît și declinul operei it., în primul caz prin înlăturarea operei seria germ., în al doilea prin marea popularitate a operelor lui Rossini în Germania. Influențat de traducerile operelor-balade engl. ale lui Charles Coffey, J. Adam compune primele S. originale : *Lisuart und Dariolette* (1766) și *Löttchen am Hofe* (1767). Printre alți compozitori ai genului (Johann André, Ditter von Dittersdorf, Wenzel Müller), J. F. Reichardt pune în evidență *Liederspiel*-ul, o imitație a vodevilului* fr. (După 1774 Jiři Benda aduce (în *Ariadna la Naxos* și *Medeea*) o a treia formă de S., în care subliniază efectul unui dialog vorbit pe acomp. orch. intens colorat, desfășurat fără întrerupere de-a lungul piesei, în maniera unei melodrame*). Au mai compus S. : J. Haydn *(Asmodeu)* și W. A. Mozart prin creația cărora S. încetează de a mai fi o piesă cu muzică incidentală, apropiindu-se de genul operei. Alături de *Impresarul* și *Răpirea din Serai*, *Flautul fermecat* (1791) este o adevărată capodoperă a genului, remarcîndu-se prin ampla dimensionare a planului emoțional și subtilitatea caracterizării muzicale a personajelor. L. van Beethoven marchează prin *Fidelio*, (1805) tranziția între S. și operă propriu-zisă, folosind mult recitativele* *secco* și *stromentato*. (C. S.)

sintaxă 1. După H. Riemann *(Musikalische Syntakis*, 1877), disciplină a realizării marilor forme* muzicale, cu accentul pe evoluțiile armonice din interiorul acestor forme. Opusă în spirit sintetic analizei*, s. a reunit într-o viziune unitară și sistematică inclusiv elementele microstructurii (v. structură) : celulă*, motiv*, frază*, perioadă* etc., ceea ce servise și pînă atunci ca bază a învățării formelor, iar, prin virtuțile ei propriu-zis gramaticale, poate fi apropriată de către cercetările structuraliste actuale. (G. F.). **2.** În sens actual, termenul se referă la relațiile ce se stabilesc între obiectele sonore*, ele putînd fi examinate sub două aspecte : cel abstract și cel real. S. *abstractă*, care nu ține de natura obiectelor sonore, constituie baza conceptului formal în muzică ; ea operează cu două coordonate : succesivitatea și simultaneitatea. S. *reală* este dependentă de natura obiectelor aflate în relații și reclamă pluralitatea apariției, atestată de culturile, epocile sau stilurile existente, definindu-se ca un caz particular al s. abstracte. S-a observat că, în acțiunea creatoare, pentru materializarea schemei în formă* există o intercondiționare între structurile sintactice și structurile obiectelor sonore utilizate. Un exemplu în acest sens îl constituie forma de sonată*, care, în practică, nu a rezistat decît anumitor categorii sintactice sau asocierii acestora (cum ar fi monodia* acompaniată). De aici rezultă dependența formelor de s. și de obiectele sonore. În schimb, s. și obiectele posedă o independență, relativă față de formă cît și între ele. Teoretic, s. se aplică oricăror obiecte sonore obținîndu-se forme noi. În practică, deși nu putem generaliza, există totuși exemple, respectiv s. polif., care în sistemul modal medieval a zămislit forme polif. modale (ricercarul*, motetul* etc.), iar în sistemul tonal, forme polif. tonale (invențiunea*, fuga* etc.). Mai mult, independența s. față de obiectele sonore se datorează și faptului că noțiunea de s. în general presupune un cadru de desfășurare larg, în care se integrează și s. muzicală. S. se poate aplica oricăror obiecte temporale, exterioare obiectelor sonore cu care operează muzica. Totodată, independența relativă a obiectivelor sonore față de s. se relevă prin organizarea structurală „în afara timpului" (Xenakis), sau chiar „în timp" (muzica serială*). În practica muzicală tradițională (cultă și pop., europ. și extraeurop.) se determină patru categorii sintactice : monodia*, omofonia*, polifonia* și eterofonia* ; monodia — distribuție orizontală de obiecte sonore, omofonia — distribuție verticală de obiecte sonore, polifonia — suprapunere de monodii distincte, relativ independente, eterofonia — suprapunere de monodii asemănătoare care prezintă două aspecte : cînd monodiile sînt total dependente, prin suprapunere identică, rezultînd un caz particular de omofonie și cînd monodiile sînt total independente, prin suprapunere diferită, rezultînd un caz particular de polif. Astfel descrisă, eterofonia se situează pe o poziție intermediară între omofonie și polif. nefiind reductibilă la acestea deoarece ideea de eterofonie propriu zisă presupune o monodie „model" de la care se ramifică multiple variante (**I, 1**), condiție care în omofonie sau

polif. nu există. Deși într-o țesătură eterofonică mai densă monodia „model" nu se mai poate distinge, ea există la baza elaborării oricărui proces eterofonic în gîndirea componistică. Reducînd desfășurarea muzicii la două axe: orizontală și verticală (axe la care se referă s. abstractă), doar monodia și omofonia ar constitui s. „pure" deoarece polif. înseamnă suprapunerea monodică (pluralitatea vocilor) și incidență verticală (raportul intervalic) situîndu-se astfel între monodie și omofonie, iar eterofonia, după descrierea de mai sus, fiind o combinație a primelor trei categorii. Practic, lucrurile nu stau așa, deoarece, atît polif. cît și eterofonia se individualizează, prin specificul lor, drept categorii sintactice distincte. Sfîrșitul sec. 19 și în special sec. 20 au cunoscut transformări importante pe tărîmul s. care au dus la un alt unghi de vedere în privința acesteia. Modul nou de distribuție a obiectelor sonore în monodie, omofonie sau polif., realizarea unor țesături dense polif. și mai ales eterofonice (prin suprapunerea diferită de monodii în care monodia „model" își pierde funcția generatoare de variante obținîndu-se aglomerări, detaliul începînd să dispară), cît și spiritul științific al sec. nostru au contribuit în mare măsură la perceperea obiectelor sonore în raport de zonele auditive. Se individualizează astfel trei zone în care se definește sintaxa: zona detaliului — caracterizată de cele patru categorii amintite mai sus, zona aglomerării, caracterizată prin fenomenele sintactice numite texturi*, în care se realizează o percepere globală și zona rarefierii, caracterizată printr-o distribuire a obiectelor sonore într-un spațiu larg, ele fiind despărțite de pauze foarte lungi, ca efect în conștiința auditivă obținîndu-se discontinuitate în percepere. O viziune remarcabilă asupra s. muzicale o constituie studiul compozitorului Ștefan Niculescu (publicat în Revista *Muzica* nr. 3, Buc., 1973, p. 10—16), în care s. abstractă și s. reale, cît și categoriile sintactice ca mulțimi și combinările acestora apar într-o lumină nouă, modernă, ce deschide posibilitatea studierii teoretice și aplicării în practică a unor aspecte inedite privind fenomenele sintactice, chiar și în alte domenii. V. *energetism; multivocalitate.*

sintetiz(at)or (< engl. *synthesizer)*, instrument muzical electronic (v. electrofone, instr.) cu claviatură* (ce are rolul de a acționa impulsurile electronice care sînt amplificate și produc sunete programate). Instr. este de dimensiuni diferite: de la *mini-Moog* (1 m lungime cu un panou de control de aproximativ 20 cm), pînă la cele care pot acoperi un spațiu apreciabil într-un studio acustic. Cele mai complexe s. posedă toate timbrurile* orch. putînd efectua și combinații timbrale. În general instr. este monodic, avînd posibilitatea emiterii sunetelor armonice doar simultan cu sunetul fundamental. Totodată se pot obține și diferite efecte electronice care presupun aglomerări de frecvențe*, sunete de diferite forme etc. implicînd astfel și o sonoritate pe verticală. Perfecționarea s. a dus însă la construirea instr. ce pot emite sunete și simultan rezolvînd un mare neajuns: posibilitatea armonizării*. Instr. a fost conceput de Robert A. Moog, care a ajuns la actualul aparat numit „Moog-Synthesizer", după cercetări îndelungate construind în prealabil un *teremin* (v. electrofone, instr.) bazat pe două circuite electrice cu ajutorul cărora emitea diverse sunete. Dar strămoșul s. trebuie căutat mult înainte. Prin jurul anilor 1928 un german pe nume Trautwein construiește un aparat de emis sunete asemănător s. Aparatul a purtat denumirea de „Trautonium". Bineînțeles avea încă foarte multe părți mecanice. De asemenea nu putem să separăm actualul instr. perfecționat de experiențele din laboratoarele electroacustice, efectuate cu ajutorul generatoarelor electronice sau pur și simplu cu cel al microfoanelor* și magnetofoanelor* (în muzica concretă*, electronică*, în „tape music") amintindu-i în acest sens pe P. Schaeffer și P. Henri, precum nici de orga electronică* — un fel de rudă apropiată a s. Totodată, nu putem trece cu vederea invazia ordinatoarelor. Toate acestea au concurat în realizarea actualului aparat (instrument) muzical construit de R. Moog.

sirenă (s. *cu aer comprimat)*, aparat producător de sunet, constituit din două discuri coaxiale, fiecare disc avînd un număr de orificii echidistante și egal depărtate de axa comună a discurilor, iar axele orificiilor avînd aceeași înclinație în raport cu discurile, dar în sensuri contrare. Unul dintre discuri este fix și solidar cu o cutie în care se introduce un curent de aer, iar al doilea disc este rotitor. Aerul comprimat, trecînd prin orificiile celor două discuri, antrenează discul mobil, datorită înclinării diferite a orificiilor. Prin rotirea discului mobil, curentul de aer este alternativ oprit și lăsat să treacă în mediul ambiant, suferind, de ci, comprimări și destinderi. Prin variația turației discului se modifică frecvența* sunetului; prin varierea debitului de aer se obține modificarea intensității*. S. rudimentară a fost inventată de Seebec. Cagniard de La Tour a perfecționat-o, iar Dove, Helmholtz și R. König i-au adus alte îmbunătățiri. În laborator, s. servește la determinarea înălțimii (1) sunetului, variind frecvența sunetului produs de s. pînă cînd acesta ajunge la unison* cu sunetul cercetat. Dacă m este numărul de orificii ale discului rotitor și n este turația acestui disc, frecvența (în Hz) a sunetului emis este: $f = mn$. Datorită posibilităților sale de variere a sunetului (într-o scară mare de frecvențe și de intensități) precum și datorită efectelor de *glissando**, s. a fost integrată de către Varèse în „instrumentarul" lucrării sale *Ionisation.* (D. P.)

sirventes, formă poetică proprie trubadurilor*. Textele tratau despre război, politică, fiind de

multe ori satirice, moralizatoare. În general nu aveau muzică proprie, folosind melodiile altor cîntece. În sec. 14 s. capătă un conținut religios. (O. B.)

sistem I. Într-o accepție generală, ținînd de un mod curent de exprimare, s. se referă la o seamă de noțiuni cu finalitate pragmatică în sfera muzicalului: **1.** S. *de ancii**, grupare a tuburilor de orgă* după felul anciilor. Există două s. de ancii: cu ancii *libere*, care vibrînd, se mișcă „liber" între orificiul de admisie, și cu ancii *batante*, unde ajutajul este cu puțin mai îngust decît ancia, astfel încît aceasta „bate", se lovește de marginea ajutajului. Înălțimea (2) sunetului, în cazul anciilor de metal, depinde de mărimea (lungime, lățime, greutate) lor. În cazul în care ancia este confecționată dintr-un material mai flexibil (trestie, ca la ob., cl., fag.), înălțimea sunetului depinde de lungimea coloanei de aer oscilantă. La orgă sînt folosite doar tuburi cu ancii de metal, majoritatea dintre ele fiind ancii batante („oboi", „trompetă", „dulcian" /fagot/, „vox humana", „regal" etc.). Doar registrele (II) cu sonoritate mai moale („eolină", „vox coelesta") se bazează, ca și la armoniu* și la acordeon*, pe ancii libere. (As. P.). S. *de clape* (2) (sau *de ventile**), mecanisme complexe ce asigură la unele instr. de suflat de lemn și de alamă schimbarea înălțimii sunetului; v. și flaut. **3.** S. *de pedale* (1), mecanisme complexe la anumite instr. (ex. orgă, harfă*, clavecin* etc.) pentru modificarea înălțimii sau timbrului* sunetului. **4.** S. *de portative*, reunire a portativelor* printr-o acoladă*, într-o partitură* de pian, cor*, ansamblu (I, 2) instr. sau orch., constituind o unitate semantică asemănătoare unui rînd de text din scrierea curentă. II. Într-o accepție teoretic-muzicală, s. privește: *A. intonaționalul* (I, 2) și parametri* muzicali afectați acestuia: **1.** S. *netemperat* sau *temperat**, procedeu matematic-acustic de constituire a raporturilor interioare (intervalice) ale spectrului muzical (v. și sunet). **2.** S. (în realitate un sub-s.) referitor la cadrul spațial de congruență propriu mai multor moduri: a) s. *tetracordal*, acționînd în modurile (I, 1) eline; b) s. *tetracord*-pentacord**, acționînd în modurile (I, 3) medievale occid. ca și în ehurile* biz.; c) s. *hexacordal*, cu efect practic mai ales în solmizație*; d) s. *de octavă**, acționînd în tonalitate (1), și care, mai mult teoretic și didactic, mai menține noțiunea de tetracord, efectele funcționalității (1) fiind în fond în cadrul tonalității (2) determinante. Prin opoziție cu s. *de octavă*, noțiunea de s. *neoctaviant* a apărut în legătură cu muzicile atonale* dar și neomodale, cele din urmă „negînd" octava ca spațiu ordonator prin utilizarea de moduri simetrice* și complementare, divizibile în tronsoane; de notat că astfel de structuri neoctaviante au apărut încă în ehurile biz., ca urmare a substructurării lor di-, tri-, și tetrafonice (v. pct. *e)*; e) s. *difonic, trifonic* și *tetrafonic*, s. (sub-s.) de construire a ehurilor în funcție și de stilurile* muzicii biz. (irmologic, stihiraric, papadic). **3.** Deși fiecare mod este, logic vorbind, un s. sie și suficient, definiția modului exclude de la sine recurgerea la acest element supraordonator; în *totalitatea* lor însă se accede că modurile alcătuiesc un s., cu tot complexul de elemente și interacțiuni propriu acestuia. Dovadă prima recurgere în istoria teoriei muzicale la noțiunea de s. cu privire la modurile grecești: *system a teleion**. Legătura dintre întreg și parte în cadrul s. modal a constituit sub -s. de la punctul anterior, acționînd în diferite s. și în diverse perioade ale gîndirii modale. Prin analogie cu s. modal (mai corect, al modurilor), tonalitatea (1) este ea însăși un s., cu atît mai mult cu cît tonalitatea a „concentrat" caracteristicile modurilor, înglobîndu-le dualismului* ei fundamental și funcționalității*; s. (sub-s.) în cadrul tonalității rămîn diatonia* și cromatismul*. Sin.: S. *major-minor*. **4.** În contrast cu modul, pentatonica* are statutul unui s., datorită tocmai cuprinderii globale în noțiune a fenomenelor sale, fără diferențieri precise față cu finalele*, „dominantele", reperele de tip tetracordic (cel mult de tip tricordic) etc. **5.** Raportată la parametri muzicali din sfera multivocalității*, se pot distinge s. istoric determinate privind melodia*, armonia (III, 2), polifonia*. Un s. *melodic, arm., polif.*, este caracteristic nu numai unei epoci istorice ci și stilului unui compozitor. S. *dodecafonic** (ca și cel serial*) înlocuiește în ambele planuri — cel general și cel individual — delimitările tradiționale, melodicul, armonicul, polifonicul, ritmica fiind subordonate serici* și s. *serial*, cu ansamblul lor de reguli și metode. *B.* ritmul* și parametri acestuia: **6.** S. *ritmic*, s. de organizare a succesiunilor de valori (I, 3) și accente* în raport cu practica de creație, cu necesitățile reliefării melodiei, polif., cu dansul* cu improvizația* etc. Spontane sau rațional construite, s. ritmice nu beneficiază, ca de-altfel întregul domeniu al ritmului*, o aceeași constantă abordare „sistemică" și analitică precum s. din domeniul intonațional. ■ Descoperirea de către Brăiloiu a s. ritmice proprii muzicii pop. românești trebuie considerată ca fiind, în planul fenomenal-sistematic, una dintre cele mai însemnate de după constituirea concepției ritmice clasice. Spre deosebire de această concepție, ce avea ca lege fundamentală diviziunea (1) valorii ritmice, celelalte s. ritmice puse la punct de Brăiloiu — *parlando giusto (giusto silabic), parlando rubato*, și *aksak* (s. clasic a fost numit de Brăiloiu *divizionar*) — desvăluie alte legi dominante și anume: *indiviziunea* valorii (cu abateri în *rubato** și minime excepții în *giusto*) și constituirea oricăror entități morfologice, respectiv formule (II) ritmice, prin combinarea a numai două unități

cantitative: valoarea (corespunzînd silabei) lungă și scurtă. Indiferent dacă cercetările folcloristice vor impune o eventuală reclasificare a s., în s. și sub-s., legile ce le guvernează își vor dovedi în continuare valabilitatea și caracterul de generalitate. Acest caracter este generalizator în măsura în care unele muzici ce au vieţuit în afara conceptului clasic, cele folc. actuale, cele tradiționale extraeurop., sau — mergînd la alte faze istorice — cele antice gr. (axate pe cantitatea silabelor lungi și scurte), cele medievale (axate pe modurile **(III)** ritmice proporționale), dar și cele moderne, precum acela al lui Messiaen (bazat, ca și *aksak*-ul, pe valorile adăugate), își găsesc în teoria emisă de cercetătorul român un tablou sistematic și o motivare de o excepțională valoare fenomenologică și structuralistă. De asemenea, constatarea că fiecare dintre s. sau sub-s., „separate" pe calea analizei*, corespund unor anumite genuri folclorice (ex. tipice: parlando giusto, genurilor rituale, parlando rubato, genurilor improvizatorice) stabilește o altă deosebire importantă față de muzica occid. cultă, în care s. ritmic este universal, indiferent de gen **(I, 3)** și formă*. Legitatea generală ca și această relație între gen și s., contribuie la instaurarea unui nou tip de gîndire componistică, sesizabil la creatorii interesați de universul muzicii folc. sau non-europ. În același sens a fost posibilă aplicarea concepției sistematice a lui Brăiloiu la realitatea artistic-estetică și structurală a muzicii lui Enescu precum și a altor compozitori autohtoni, relevîndu-se astfel contribuția românească la lărgirea conceptului contemporan de ritm. V. *variantă* **(I, 1)**.

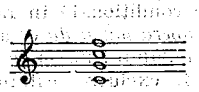
Bibliogr.: Brăiloiu, C., *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain*, în: *Anuario musical del Instituto Español de musicologia del C.S.I.C.*, Barcelona, vol. VII, 1952, în trad. în *Constantin Brăiloiu, Opere*, vol. I, Buc., 1967; același, *Le rythme aksak*, în: *Rev. de mus.*, Paris, déc. 1951, în trad. în: *C.B... op. cit.*; același, *Le rythmique enfantine. Notion liminaires*, în: *Les colloques de Wégimont*, vol. I, Paris-Bruxelles, în trad. în: *Stud. muzicol.*, Buc., nr. 1, 1965; Niculescu, Șt., *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, în: *Stud. muzicol.*, Buc., nr. 8, 1957, același, *Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești*, în: *Rev. Muz.*, nr. 6, 1959; Țăranu, C., *Aspecte ale evoluției conceptului despre ritm în muzica secolului nostru*, în: *L. muzicol.*, nr. 1, Cluj, 1965; Firca, Gh., *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești*, în: *Stud. muzicol.*, Buc., vol. VI, 1970; același, *Die Giusto-Rhytmik und ihre Einwirkungen in der Musik Enescu*, în: *Enesciana I*, București, 1971; Firca, Clemansa, capitolul 12 din M. Voicana și colectiv, *George Enescu, monografie*, vol. II, Buc., 1971, pp. 971–979. (G. F.)

Sister v. **citola.**

sistru v. **citola.**

sistrum v. **clopoței.**

sitâr, instrument muzical de mare răspîndire în India. Are patru coarde principale (de metal) întinse pe o tijă de lemn destul de lungă, ce corespunde într-o cutie de rezonanță* de formă hemisferică. Corzile principale, ce contribuie la construirea melodiei, sînt acordate **(2)** (ex.) iar altele două, secundare, redau fundamentala* și octava* ei, amplificînd prin rezonanță* sonoritatea și totodată servind la realizarea ritmului. Se obișnuiește a se adăuga dedesubtul acestora și un număr însemnat de coarde cu efect rezonatoriu (coarde simpatice*). V. *lăută*. (L. B.)


Acordajul sitârului

sizigie (< gr. συζυγία „pereche") v. **dipodie.**

sizzle cymbal (cuv. engl.) v. **talgere.**

sîrba, joc* popular românesc, cu ritm binar*, răspîndit în toată țara cu diverse variante și denumiri (*în trei ciocane**, *la bătaie* etc.). Este cunoscut și de bulgari și sîrbi, care îl denumesc „joc românesc". S. se joacă în formație de semicerc, cu brațele pe umeri. Are o desfășurare vioaie, rapidă, în ocolire sau pe loc, cu pași săltați și încrucișați. (C. C.)

sketch (cuv. engl.) /sket/, „schiță"), termenul desemnează în orice gen, o lucrare muzicală de scurte dimensiuni și formă liberă. (R. G.)

skomorch (rus. скоморох) v. **jongleur.**

slave v. **doxastarion; doxologie.**

slavoslov v. **doxologie.**

sleigh-bell (cuv. engl.) v. **clopoței.**

slide whistle (cuv. engl. /slaid wisl/) v. **jazzoflute.**

s.m., abreviere* a indicației *sinistra mano* (it. „mîna stîngă"). V.: *abreviații; încrucișare* **(2)**.

smorzando (cuv. it. /smortsando/, „stingînd, atenuînd"), indicație dinamică* desemnînd o diminuare treptată a intensității **(2)**. Sin. cu *morendo**, cu deosebirea că **s.** se utilizează în cursul lucrării, iar morendo cu precădere la sfîrșitul acesteia.

sobornicariu (< sl. сборъ „adunare, întrunire"), carte de cîntări în notație **(IV)** muzicală, cîntate în sobor de către slujitori și cîntăreți*. S. cuprinde: cîntări ale vecerniei* („Lumină lină" și diferite prochimene), la litie („Bogații au sărăcit") și liturghie* (cîntări la vohodul mic); troparele* și condacele* triodului*, penticostarului* învierii; troparele, bogorodnicele și condacele* acatistelor*; troparele și condacele mineiului*. Prima carte de acest fel a fost tipărită în București la 1914 de către Gherasim, episcop al Romanului. V. *Condacarion**. (S. B. B.)

societăți de concerte v. **concert (1).**

sociologia și psihosociologia muzicii. De la recunoașterea sau contestarea *caracterului social al fenomenului muzical* și pînă la afirmarea *sociologiei muzicii ca subdomeniu al sociologiei culturii*, implicit al sociologiei artelor, gîndirea europeană a parcurs momente de scepticism,

de cutezanță în cercetări sistematice și de certitudini științifice în această direcție. S-a crezut multă vreme, se mai susține încă și azi, că muzica este, în ultimă instanță, un act individual de trăire, de incantație* necondiționată în raport cu surse sonore sau cu *opera muzicală* creată și înțeleasă și ea tot după reguli intrinseci de plăsmuire — reguli ce ar fi exclusiv estetice și muzicale (v. compoziție (2)). Desigur că *trăirea* muzicii este un act individual. *Experiența* muzicală este însă un fenomen social intermediată de prezența nemijlocită a omului. Ea este ansamblul de *semnificări* pe care muzica le provoacă în propria conștiință, precum și în condițiile oamenilor și ale colectivităților prin tot ceea ce societatea a indus în fiecare dintre noi pe calea învățării, adică valorile, simbolurile, obișnuințele și orice conotații culturale ale percepției muzicale. *Gîndirea sociologică în artă* a fost determinată de prioritățile social-istorice ale sec. trecut — modernizarea și industrializarea. Transformările erau pregnante prin radicalitatea lor și au influențat atît modul de viață, evoluția instituțiilor sociale și culturale cît și concepția privind locul artei și al culturii în noile structuri și în dinamica societății. Pe plan intelectual o contribuție de seamă a avut-o procesul de *desincretizare* (v. sincretism) a fenomenului total cultural însoțit de puternica mișcare a ideilor în direcția formării unor *discipline autonome*, după modelul științelor naturii, discipline desprinse, în ultimă instanță, din trunchiul comun al filosofiei. Ideile-forță care au influențat emanciparea noilor *discipline ale umanisticii* (numite în epocă și „Științe ale spiritului") caracterizate prin specializare + autonomizare + metode „fizicaliste" au fost, pe de o parte, aprofundarea raționalismului și a consecinței sale teoretice directe, pozitivismul lui A. Comte; pe de altă parte concepția „istoristă" și „dialectica". S-a deschis astfel drum larg „universaliilor", „spiritului științific" modern și aplicării lui în practica tehnologică a epocii noastre de care beneficiază și muzica contemporană. Analiza succintă a mișcării ideilor în sec. 19 arată că, în spațiul umanisticii, filosofia acceptă cvasi-autonomizarea unor domenii problematice care, la rîndul lor, favorizează noi discipline. O primă direcție a reprezentat-o *filosofia culturii* și *filosofia istoriei* cu tendința de a se transforma în științe sau teorii ale limbajului, ale literaturii, dramaturgiei, muzicologiei*, ale vizualului și chiar ale istoriei. S-au și constituit discipline corespunzătoare (lingvistica, poetica, stilistica, semiotica, folcloristica, istoria ș.a.). Estetica a jucat rolul de catalizator. O a doua direcție a fost cea a *filosofiei sociale* din care s-au diversificat, cu timpul, economia politică, sociologia generală, etnologia, politologia. Sub același impuls, sociologia generală s-a subdivizat în alte discipline printre care și *sociologia culturii* iar mai tîrziu și *psihosociologia*. Cu timpul însă, sociologia culturii (cultura fiind socotită ca fenomen global) a dezvoltat cîteva ramuri distincte printre care *sociologia artelor*, sociologia cunoașterii, a științei, a religiei, sociolingvistica. Diverse controverse au încurajat specializări mai adînci, mai ales în sociologia artelor și astfel au apărut preocupări distincte de *sociologia muzicii*, literaturii, spectacolului, artei plastice, filmului etc. Conjugarea cercetărilor de s. cu cele de etnologie au dus la apariția *etnomuzicologiei** după cum confluențe fertile cu psihologia au impulsionat studiile de psihologia artei, de psihanaliză și de psihosociologia artelor (legate mai cu seamă de fenomenul receptării). *Antropologia filosofică* a permis cooperări fertile cu sociologia, ceea ce a încurajat apariția studiilor de *antropologie socială și culturală* (mai ales în sfera anglo-saxonă) și prețioase analize referitoare la sacralitatea simbolurilor muzicale în comunitățile arhaice, în obiceiurile pop., în structurile mentalităților mitice. Atît în sociologia culturii, cît și în teoria culturii și respectiv a artelor *istoria socială* și *istoria culturii și civilizației* a potențat perspectiva istoristă asupra fenomenelor socio-culturale. Materialismul și dialectica istorică au adus fundamentări noi în procesul sociologizării. O a treia direcție a filosofiei a făcut posibilă autonomizarea disciplinelor *logico-epistemologice* care, la rîndul lor, cooperînd cu matematica, cu teoria informației și comunicării sau cu teoria sistemelor a oferit deschideri de asemenea insolite, atît în consolidarea teoriilor culturale (a muzicologiei) cît și a celor sociale (mai cu seamă asupra fenomenelor mass-media). Desigur că au existat rezistențe din partea muzicologiei în ce privește oportunitatea teoretică de a renunța la problematica socială ca parte integrantă a teoriei muzicii și a istoriei muzicale. Muzicologia se preocupă de apariția și dezvoltarea discursului muzical, a formelor și legilor pe care expresia muzicală le dobîndește, a tehnicilor și concepțiilor care orientează evoluția genurilor și modalităților de compoziție și interpretare*. S. care, într-o *viziune sistemică*, trebuie înțeleasă în contextul mediilor culturii globale și a celorlalte domenii ale artei, analizează și interpretează nu demersul muzicologic ci *formele vieții muzicale* în care discursul muzical devine eveniment social, satisfăcînd, transformînd sau contestînd instituții și obișnuințe perceptive ale grupurilor umane. Se știe că reprezentanții *esteticii puriste* (Herbart, Hanslick, Croce, Bermond sau Brelet) considerau muzica drept o „combinație pură de sunete", sau „forme în sine" concepție care și-a pus amprenta pe numeroase creații muzicale postromantice. Reacția *esteticii sociale* (J.-J. M. Amiot, Mme de Staël, H. Taine, Ch. Lalo, Plehanov, Lukács, Munro ș.a.) a contribuit la recvaluarea implicațiilor extraestetice din perspectiva „spiritului epocii", în funcție de diversele opțiuni ideolo-

gice adoptate. Societatea sec. 20 însă a evidențiat și mai mult dimensiunea socială a fenomenului muzical și gradul de socializare crescîndă în și prin spațiul sonor creat. Se vorbește azi de o specifică „stare de muzicalizare" a lumii prin existența unui autentic univers sonor, a unui „environ", a unei „ecologii sonore", prin *cotidianitatea participării* la acest „cîmp cultural" care induce senzații trăite de transă sau de catharsis colectiv, prin festivaluri* și concursuri, publicitatea, industria culturii muzicale și dependența — la scară planetară — de evenimentul muzical transmis prin mijloacele de comunicare. Recunoașterea necesității sociale a muzicii, credibilitatea formelor ei expresive, a forței sale evocatoare pentru spiritualitatea colectivităților care o trăiesc, deci *organizarea socială a sunetului* și chiar a zgomotelor* (J. Attali) diferă de la un popor la altul, de la o epocă la alta și chiar de la o categorie socială la alta, reflectîndu-se în ideologii și în politicile culturale ale statelor. Raporturile dintre *muzică* și *societate* au devenit atît de complexe încît ele se cuvin analizate, disociate, diagnosticate și anticipate în variatele lor evoluții. Chiar și istorici ca Jules Combarieu sau mai de curînd Arnold Hauser n-au putut depăși o fază de conotație sociologică la istoria muzicii*. Sociologia s-a desprins din filosofia socială — sub incidența ideilor lui Saint-Simon, Marx, A. Comte, Fr. le Play, H. Spencer sau A. de Tocqueville — devenind o disciplină care analizează, cu mijloace științifice, realitatea și acțiunea socială la nivel *macrosocial* (al marilor colectivități) sau raporturile interumane în cadrul *grupurilor mici* formînd, în acest caz, obiectul de studiu al *psihosociologiei*. ■ **S.**, considerată ca o componentă a sociologiei culturii, cercetează — descrie și explică — ordinea și acțiunile sociale ce sînt implicate în diversele forme ale vieții muzicale, reproducerea și/sau schimbările structurilor, funcționalitatea sau disfuncționalitatea sistemului de relații și valori (instituții) ale lumii muzicale, evidențiind regularitățile disociabile ale fenomenelor sociale muzicale, determinîndu-le riguros și controlabil prin metode și tehnici științifice. Identificarea unor asemenea regularități oferă suportul generalizărilor sociologice — fără a fi excluse însă situațiile particulare sau „studiile de caz", — regularități care se dovedesc că reprezintă *pattern*-uri sociale și culturale, adică forme sociale coerente și relativ stabile ale vieții muzicale. În spațiul de confluențe socio-muzicale s-a conturat încă din sec. 19 o problematică specifică care s-a îmbogățit treptat. Încă din 1887 Georg Simmel considera muzica drept un model de *comunicare* interumană și ca o expresie a vieții sociale (deși în *Etudes psychologiques et ethnologiques sur la musique* nu disocia sociologia ca domeniu autonom). Tot așa avea să interpreteze mai tîrziu fenomenul socio-muzical și J.-M. Goyan în *L'art du point de vue sociologique*, precum și Pitirim Sorokin cu analizele sale asupra variațiilor stilistice în spațiu și timp sau a intercondiționărilor ce se produc între procesele socio-culturale și formele sau expresiile creațiilor artistice. O analiză a *comportamentului muzical* întreprinde Max Weber în studiul său *Les bases rationnelles et sociologiques de la musique* (1921), din care nu lipsește și perspectiva istorisită prin comparațiile între asemenea comportamente artistice ale comunităților. Weber încearcă o argumentare cauzală a condiționării sociologice (economice și morale chiar) a vieții muzicale, a formelor pe care le îmbracă discursul muzical. În spiritu analizei raționaliste, el folosește chiar calculu l logico-matematic, sporind interesul ulterior pentru rigoare științifică în cercetarea sociologică fără a neglija însă, prin analiza comprehensivă, singularitatea fenomenelor muzicale. Desigur că, în contextul socio-cultural pe care l-am numit *formele vieții muzicale*, un rol deosebit revine experienței muzicale sau modalităților de *trăire* socialmente perceptibile, a operelor muzicale, în toată varietatea formelor, genurilor și simbolurilor pe care le comunică. În acest sens considerăm remarcabile lucrările de sinteză ale lui Alphons Silbermann (*Introduction à une sociologie de la musique*, 1955 și *The sociology of music*, 1963) folosit și în redactarea acestui articol). El socotește că s. aduce în centrul investigațiilor sale omul ca „ființă socio-artistică" avînd la baza acestei relații „trăirea artistică" prin care se creează „cîmpul acțiunii culturale" sau determinantele sociale ale „percepției estetice" după Pierre Bourdieu. În timp ce sociologia muzicii și a culturii în general se îndreaptă spre *cercetarea empirică* a acestor fenomene nu puține au fost tendințele spre o *sociologie speculativă*, de esență filosofică, care continuă, fie tradiția hegeliană și marxistă printre altele, de absolutizare a universalului uman și social, fie resurecția experienței individuale, a proscrisului și alienării, ca în scrierile filosofilor critici din Școala de la Frankfurt, printre care Th. Adorno, Marcuse sau Ghelen. În concepția lui A. Silberman, s. (ca și a artei) ar trebui să urmărească trei scopuri principale: (a) evidențierea caracterului dinamic al fenomenului social al artei în variatele sale forme de expresie; (b) elaborarea unei înțelegeri universal inteligibile asupra devenirii vieții artistice, a transformărilor ei prezente și viitoare; (c) formularea unor legi care să permită premoniția și consecințele devenirii fenomenului social al artei. Propunem, în cele ce urmează, o interpretare din perspectiva *sociologiei comunicaționale* a fenomenului cultural, cu aplicație la viața muzicală, considerîndu-se că subsistemele avute în vedere se află în interrelații complexe, între acestea și sistemul orînduirii sociale (glo-

bale). 1. *Nivelul elaborării și producției de „opere" muzicale* în care distingem: a) *statutul socio-profesional al creatorilor*, compozitori și interpreți, anonimi, amatori, profesioniști; formarea, șansele afirmării artistice și recunoașterea lor socială; libertate și angajare artistică în creație; b) *sociologia operei muzicale*, condiționările social-istorice ale apariției și evaluarea semnificațiilor sociale ale conținutului; apariția și afirmarea genurilor (I) muzicale, tendințelor, școlilor și curentelor în expresia și formele discursului muzical; tradiție și inovare; dezvoltarea materiei sonore; muzica și textul literar, dansul*, filmul etc.; c) *producătorii individuali sau colectivi* care transpun operele muzicale în structuri de comunicare socială prin editare, discuri*, benzi audio și video, publicații de specialitate, transmisii radiotelevizate și întreaga viață a spectacolului muzical (regizori, impresariat, concursuri, festivaluri etc.); dezvoltarea tehnologiei muzicale de la instr. la mijloacele electronoacustice; montările producțiilor muzicale. 2. *Mediul socio-cultural institutionalizat* reprezentînd experiența unei comunități condensată în instituții, norme și alte mecanisme de filtraj, orientare și control social a vieții muzicale printre care: a) *instituții profesionale* (Uniuni și sindicate); b) *instituții de coordonare a politicii culturale*, de orientare, finanțare și gestiune; c) *critica de specialitate* și statutul ei social; d) *instituții de difuzare a operelor* și producțiilor muzicale, societăți filarmonice, organisme de impresariat și marketing, societăți și rețele radio-TV, discoteci*, biblioteci de specialitate, case de înregistrări și edituri, magazine etc.; e) *organisme de învățămînt** muzical și de cercetare științifică; f) *nivelul de organizare al comunității* sociale, gradul de omogenitate culturală, muzica și clasele sociale, structura socială a timpului liber, accesibilitatea culturală, conștiința tradițiilor cultural-muzicale și rolul social-politic al vieții muzicale, dezvoltarea socială a celorlalte forme de viață artistică și spirituală, modele informale ale vieții muzicale (audiții private, circulația imprimărilor ș.a.), structurile noului environ sonor, vibrații, poluare și securitate sonoră colectivă, economia vieții muzicale; orașele muzicale, spații și arhitectura destinată muzicii. 3. *Nivelul receptanței muzicale* are profunde implicații socio-culturale, relația muzică-publicuri devenind esențială. Receptarea muzicii are *motivații* diferite și presupune *comportamente* variate după cum este investigată la nivelul indivizilor, a microgrupurilor sau a comunităților mari, a celor etnice, a maselor; după natura intercomunicării acestora; după sistemul de referință axiologică și culturală al fiecărui nivel, sistem necesar valorizării, selectării și asimilării creației muzicale. Formarea publicurilor și dinamica transformării acestora prin reevaluarea apartenenței, a gusturilor, a prestigiului social, a formelor de evaziune sau contestație, a rolului liderilor de opinie, a noilor mitologii muzicale; evoluția limbajului, clișeului vestimentar, ritmicității și armoniei odată cu tehnologizarea spectacolului muzical; individualizare și masificare în receptarea muzicală; formarea publicurilor în funcție de vîrstă, de genuri ale muzicii, de instituții, de programele mijloacelor de difuzare în masă etc. Există și alte puncte de vedere în ce privește problematica specifică a sociologiei muzicii dar pentru a nu fi confundate cu cele ale filosofiei culturii sau ale muzicologiei și esteticii, trebuie avut în vedere metodele, tehnicile de investigare și prelucrare a datelor, precum și specificul sociologic al interpretării rezultatelor. De exemplu, Ivo Supičić, în *Musique et Société. Perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, 1971, prezintă o tematică dezvoltată și un program de investigație sociologică în acest domeniu. *Pluralismul culturilor muzicale* necesită nu numai cercetări în direcția stabilirii *identității lor socio-culturale* dar și a *legitimității* diverselor forme ale vieții muzicale, compararea și *intercomunicarea* dintre ele. Și formele istorice ale vieții muzicale constituie un domeniu de investigare sociologică pe baze documentare dintr-o perspectivă inconfundabilă față de cea istorică propriu-zisă. *Psihologia* muzicii* s-a afirmat însă, cu precădere, în procesul de transmitere și receptare a mesajelor muzicale în cadrul mijloacelor de comunicare în masă și a influențelor exercitate de difuzarea lor în grupurile mici, în comportamentul și interrelațiile celor care alcătuiesc microgrupul (3 pînă la 20 și chiar mai multe persoane, cum ar fi grupul familial, de prieteni sau colegi, de club sau de formație muzicală restrînsă ș.a.). *Metodele și tehnicile științifice* la care recurge investigarea sociologică sînt multiple mai cu seamă în direcția *cercetării empirice*, a investigațiilor *directe* efectuate chiar în cîmpul de evenimente muzicale ce interesează (sînt posibile și cercetări indirecte sau *secundare* atunci cînd apelăm la *sursele documentare* sau la informațiile din *băncile de date* provenite din alte cercetări întreprinse). Aplicarea metodelor riguroase solicită participarea sau îndrumarea cercetărilor de către *persoane specializate*. În domeniul muzicii este recomandabil ca sociologul să cunoască problemele muzicale și să colaboreze cu specialiștii din acest domeniu. *Alegerea temelor* de studiu și stabilirea aspectelor specific sociologice devine o preocupare esențială din care decurge și cadrul sau *eșantionul* ce urmează a fi investigat cît și stabilirea căilor de analiză. *Stabilirea eșantioanelor* se face pe baza calculului *statistic* (nu orice segment de public poate forma un eșantion care să ofere date pertinente studiului). Se pot stabili și arii mai întinse în care se pot efectua *monografii sociologice*, metodă folosită mult de etnomuzicologi și de antropologia

culturală. Este recomandabil ca o investigație sociologică să fie precedată de o cunoaștere suficientă a problemelor pe care fenomenele sau colectivitățile studiate le ridică așa după cum, înaintea efectuării cercetării propriuzise, este necesară *pretestarea instrumentelor* de observație sau de anchetă ce le vom folosi pentru a stabili o maximă adecvare a lor la specificul fenomenelor. De asemenea, abordarea unei cercetări socio-muzicale presupune adoptarea unei metodologii prin care se stabilește obiectivul cercetării, se formulează temele principale ale analizei (caracteristici și dimensiuni), se formulează întrebările pentru interviu, sau pentru chestionar sau chiar pentru observația directă (prin participare sau nu) astfel încît culegerea datelor despre fenomen, fie pe un caz, cîteva cazuri sau pe eșantioane, să poate fi apoi prelucrate după reguli care cer ca datele să fie compatibile cu descrierea, măsurarea sau interpretarea, cauzală sau nu, a obiectului studiat. Desigur că există diferențe importante pentru cercetare, între caracteristicile ce pot fi descrise cantitativ și între opiniile sau chiar atitudinile și aspirațiile declarate și care vor necesita metode adecvate (scale de atitudine, analiza spațiilor de atribute, analize multivariate, a structurilor latente, analiza de conținut, factorială, de varianță etc.). Sociologia folosește și analiza de sistem, analize structural-funcționale sau chiar analize prin modelizare (aplicarea metodelor matematice și probabilistice). Metoda chestionarului pe cît pare de facilă pe atît este de riguroasă în condițiile pe care le cere în folosirea ei. ■ *Sociologia muzicii în România* nu are o prea bogată tradiție. Putem spune că cercetările mai vechi și mai noi asupra folclorului* muzical și etnomuzicologia așa cum a fost aplicată de C. Brăiloiu și G. Breazul (încurajat de Școala sociologică de la București) constituie un filon de reală valoare pentru cercetarea sociologică cu care uneori se și confundă. De asemenea, studiile mai recente de *etnocorelogie* (dansurile naționale) se conjugă fericit cu cele de muzică. După ultimul război mondial s-au întreprins studii sociologice de teren în cadrul unor centre de specialitate, de regulă în domeniul culturii și al culturii de masă, al istoriei artelor și esteticii. Rezultatele multor investigații există ca rapoarte de cercetare nepublicate sau comunicări științifice. Amintim printre specialiști pe: M. Voicana, Lucia-Monica Alexandrescu, Elena Zottoviceanu, V. Popescu-Deveselu, P. Câmpeanu, P. Caravia, M. Lunca, C. Schifirneț, H. Culea, Clemansa-Liliana Firca, Speranța Rădulescu, C.-D. Georgescu, Ghizela Sulițeanu, N. Tertulian, M. Caloianu, Ș. Steriade.

Bibliogr.: Simmel, G., *Études psychologiques et ethnologiques sur la musique*, în: *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, vol. 13/1887; Combarieu, J., *La musique, ses lois, ses évolutions*, Paris, 1907; Sorokine, Pitirin, *Society, Culture and Personality*, New York, 1912; Weber, M., *Les bases rationnelles et sociologiques de la musique*, în: *Economie et société*, 1925; Lalo, Ch., *Eléments d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, 1939; Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, 1949; același, *Einleitung in die Musiksoziologie*, 1962; Belvianes, M., *Sociologie de la musique*, Paris, 1951; Brelet, Gisèle, *L'interprétation créatrice. Essai sur l'exécution musicale*, 2 vol., Paris, 1951; Silbermann, A., *Introduction à une sociologie de la musique*, Paris, 1955; Farnsworth, P. R., *The Social Psychology of Musik*, New York, 1958; Engel, H., *Musik und Gesellschaft*, Berlin, 1960; Bonnop, R., *Sociologia de la musique*, în: *Traité de sociologie* (coord. E. Gurvitch), Paris, vol. II, 1960; Brăiloiu, C., *Opere*, vol. I, Buc., 1967; Siohan, R., *Histoire du public musical*, Lausanne, 1967; Breazul, G., *Pagini din istoria muzicii românești*, Buc., vol. I, 1968; vol. IV, 1977; Karlensicky, V., *Enquête sur la musicalité contemporaine*, Praga, 1964; 1968; Caravia, P., *Cultura ca problemă informațională*, în vol.: *Psihosociologia culturii de masă* (coord. Tr. Herseni). Buc., 1968; același și colab., *Cercetări comparative privind influența acțiunii cultural-educative... asupra populației active din Municipiul Buc.*, Laboratorul de sociologie urbană, Raport de cercetare nr. 8586/1972–1974; același, *Interesul pentru festivalurile de artă și spectacolele de masă*, în: *Astra*, nr. 103/1973; același, *La culture et le public*, în: *Revue Roumaine*, nr. 5/1979; același, *Dimensiunile sociale ale vieții muzicale*, în: *Muzica*, nr. 8/1980; același, *Sociologia formelor vieții muzicale*, în: *Muzica*, nr. 3/1981; P. Caravia (coord.), M. Lunca și colab.: *Comunicarea interumană și implicațiile ei asupra vieții sociale în cadrul urban*, Buc., Labor. etc. Raport de cercet. nr. 3917/1974–1975; Rumbelon, A. S., *Music and Groups: an Interactonist Approach to the Sociology of Music*, Teză de doctorat, la Minessotta University, 1969; Supičić, Ivo, *Musique et société. Perspectives pour une sociologie de la musique*, Zagreb, 1971; Voicana, M., *Spre o sociologie a muzicii, în: Viitorul social*, nr. 2/1972; același, *Premisele sociologiei muzicii*, în: *Muzica*, nr. 9/1974; De Clerq, J., *Le public de concerts à Bruxelles*, în: IRASM, Zagreb, nr. 1, 1972; Câmpeanu, P., *Radiotelevizіune, public*, Buc., 1972; Beaud, P. și Willner, A., *Musique et vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Paris, 1973; Moles, A., *Sociodinamica culturii*, trad. rom., Buc., 1974; Beaud, P., *Musiques, masses, minorités, marginaux*, în: IRASM, nr. 1/1974; Nattiez, J.-J., *Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales*, în: IRASM, nr. 1/1974; Stahl, H., H., *Teoria și practica instituțiilor sociale*, Buc., vol. I–II, 1974–75; Firca, Clemansa și Firca, Gh., *Teze și concepte în cercetarea sociologică muzicală actuală*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XII, Buc., 1976; Attali, J., *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, 1977; Tertulian, N., *Theodor W. Adorno – filosof și sociolog al artei*, în vol.: *Experiență, artă, gîndire*, Buc., 1977; același, *Contribuții contemporane la sociologia muzicii*, în vol.: *Perspective contemporane*, Buc., 1981; Schifirneț, C., *Comportament și opțiuni culturale ale tinerilor*. Raport de cercetare (Centrul de cercetări pentru problemele tineretului), Buc., 1981; Nicolau, Irina și Rădulescu, Speranța, *Considerations critique sur le spectacle du folklore contemporain*, în: R.R.H.A., tom 18/1981, republ. în vol. *Semeiotiki kai koinonia*, Tessaloniki, 1979; *Revue International des sciences sociales* (Les arts dans la société), UNESCO, 4/1968; *Muzica și publicul*, vol. coord. de: Mircea Voicana, Lucia M. Alexandrescu, Vladimir Popescu-Deveselu; *Texte zur Musiksoziologie* (coord. Tibor Kneif), Köln, 1975; *Musique et société*, UNESCO, nr. 1, vol. 1, 1973 (din cuprins: *Son, environnement et communication*; *La nouvelle communauté musicale*; *La musique dans la société contemporaine*; *Musique, sociologie, technologie*). (Pa. C.)

sogetto (cuv. it., „subiect") v. **andamento; fugă; subiect; temă.**

sol, (în solmizație*) a cincea silabă a hexacordului* (în sensul lui *g**, *c** sau *d**); denumirea celei de-a cincea trepte* a gamei* în limbile romanice (echivalentul lui *g** din limbile germanice).

Solesmes, școala de la ~, important centru de cercetări muzicologice, constituit în cadrul mînăstirii Ordinului Benedictinilor din Solesmes (mică localitate din apropierea orașului fr.

Le Mans), a cărei activitate, desfășurată în a doua jumătate a sec. 19 și începutul sec. 20, are drept scop restaurarea cîntului gregorian* în forma sa originară. În rîndurile primei generații de călugări care abordează studiul comparat al manuscriselor datînd din sec. 9—10 se distinge Dom Joseph Pothier, care alcătuiește, între anii 1860 și 1868, o primă copie a *Graduălului* (2) gregorian și editează, în continuare, un însemnat număr de culegeri de texte literar-muzicale necesare oficierii slujbelor bis. cat. (ex. *Liber Gradualis* în 1883; *Imnarul* în 1885; *Liber Antifonarius* în 1891 etc.). Dom Pothier publică în 1880 studiul de referință intitulat *Les Mélodies gregoriennes d'après la tradition* în care determină reguli pentru citirea și interpretarea vechilor neume (v. notație (III)), relevă faptul că ritmul „liber" propriu *cantus planus**-ului (numit în ev. med. *ritm al prozei*) este subordonat textului literar, fără a cuprinde unități fixe de durată*, și fondează o nouă disciplină muzicologică: paleografia muzicală. A doua etapă în activitatea școlii este marcată de editarea — începînd cu anul 1888 — a publicației *La Paléographie musicale*, sub conducerea lui Don André Mocquereau (unul dintre primii elevi ai lui Dom Joseph Pothier), publicație ce urmărea atît reproducerea — prin fototipie — a celor mai caracteristice manuscrise vechi cît și prezentarea metodei de descifrare a textelor publicate și comunicarea rezultatelor obținute de benedictini. Mocquereau elaborează o teorie proprie asupra ritmului cantilenei* greg., bazată pe studiul atent al accentului* lb. lat. și al consecințelor acestuia în plan muzical (în: *Etudes sur l'accent tonique latin et la psalmodie grégorienne; Du rôle et de la place de l'accent tonique latin dans le rythme grégorien* etc.). Încununarea eforturilor depuse de muzicologii din S. este reprezentată de publicarea unei Ediții Vaticane a celor mai importante texte din serviciul bis. cat., restaurate într-o manieră care se dorește conformă izvoarelor autentice. În pofida criticilor aduse de cercetătorii moderni rezultatelor la care a ajuns școala din S., meritul ei constă în susținerea unei acțiuni ample de investigare științifică a textelor greg. elaborate în ev. med. timpuriu, de stabilire a unei concordanțe între scrierea neumatică și cea contemporană, de revelare a existenței *ritmului liber* anterior celui *măsurat*, de reliefare a semnificației artistice a *cantus planus*-ului. (C. A. B.)

solfegiere (< it. *solfeggiare* „a solfegia") citirea vocală a notelor* muzicale pronunțînd denumirea lor silabică, întonat sau simplu vorbit, în măsura* indicată la cheia* compoziției. Se practică uneori mixt, împreună cu vocaliza*, pronunțînd, în solfegii*, numai vocale în pasajele formate din multe note rapide. **S.** *a)* (sau *a) prima vista**, întonarea în măsură a notelor muzicale ale unui solfegiu* fără a-l fi cunoscut dinainte. Corespunde cu paralaghia din cîntarea psaltică neobizantină (v. bizantină, muzică). Sin. (înv.) *solfiare*. (D. U.)

solfegiu (< it. *solfeggio* < it. *solfa* „note* muzicale") **1.** Compoziție* didactică creată pentru exercițiu vocale de citire a muzicii și a notării ei prin dicteu*. **2.** Disciplină de bază pentru descifrarea melodiilor și pentru a dezvolta auzul și simțul frazării (2) în elementele sale esențiale (ritm*, dinamică (1), culoare și stil*), cu ajutorul solfegierii*. Presupune o bună cunoaștere a teoriei* generale a muzicii și cuprinde două părți: a) întonarea notelor pronunțînd denumirile silabelor în măsura* indicată la cheie* sau numai scandînd aceste denumiri, fără a le cînta, și b) dictarea muzicală (dictеul) și notarea respectivă, după auz. Se deosebește de vocaliză*, care se execută pronunțînd numai vocale, în general pe un număr mare de note. Există o vastă literatură cuprinzînd **s.**, compuse de specialiști vechi și moderni în învățămîntul cîntului (N. Vaccai, P. Concone, G. Crescentini, F. Abt, G. Duprez, Luetgen, I. Dumitrescu s.a.). (D. U.)

solfiare v. **solfegiere**.

solist (< it. *solista*), interpret vocal sau instrumental căruia i se încredințează *solo**-ul (partea solistică) în cuprinsul unei lucrări muzicale. **S.** poate cînta singur, așa cum arată însăși etimologia cuvîntului, sau, mai des, poate fi însoțit de un acomp. (pian, orch. sau formație coral-instr.). În aceste cazuri, s. se va detașa de rest prin calitățile proprii și importanța părții muzicale ce o susține. În operă*, s. vocali li se încredințează roluri principale (de mai mare întindere), avînd de interpretat arii* importante, cu pasagii de subliniată cantabilitate sau bravură. **S.** instrumentiști au în repertoriu piese de virtuozitate și concerte (2) în care calitățile lor sînt puse în valoare. V.: *solistic, caracter; cîntăreț* (1); *voce* (1). (I. R.)

solistic, caracter ~, trăsătură distinctivă a unui fragment dintr-o lucrare muzicală, în care un singur interpret iese în prim plan față de restul ansamblului*, prin virtuozitate*, importanță expozitivă, tematică, melodică etc. V. *solo; solist*. (I. R.)

solmizare (solmizație) (fr. *solmisation*; it. *solmisazione*), sistem de solfegiere* propriu, bazat pe 7 hexacorduri* alăturate și utilizat de Guido d'Arezzo* (Guido Aretinus) în cazul melodiilor care depășeau ambitusul (1) unui hexacord. Cînd melodia ajungea (ascendent) la ultima notă a unui hexacord și trebuia să continue, se făcea o *mutație* (2), adică se trecea în hexacordul alăturat în dreapta (v. fig.). Regula fixă era aceea ca semitonurile* actuale *si-do* și *la-si bemol* să fie denumite și citite totdeauna *mi-fa*, acest semiton devenind un fel de „centru modulator". În ex. de mai jos, primul rînd repre-

zintă notele actuale, iar rîndul al doilea pe cele corespunzătoare în s.:

do re mi fa sol la si bemol la sol fa
ut re mi fa sol *mi fa mi* sol fa.

Aici se face o mutație din hexacordul natural în cel cu bemol (moale), căruia îi aparțin notele *mi-fa-mi* tipărite cu litere cursive. În ex. următor:

sol la si do re mi fa mi re mi re do si

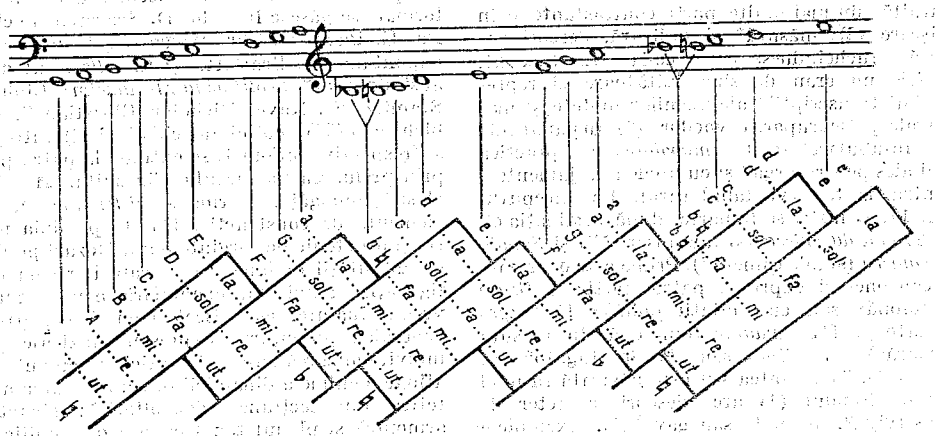
ut re mi fa sol *mi fa mi* sol la sol fa mi

se face o mutație din hexacordul cu becar (dur) în cel natural. După mutație, melodia revine în ambitusul hexacordului inițial. Se observă în ambele exemple că după *sol* urmează (ascendent) *mi*. Din combinația acestor două silabe derivă și termenul de s. ■ Scara muzicală utilizată de Guido și în care se încadrau vocile (1) bărbaților și copiilor cuprindea 20 de sunete (Γ, A, B, ... $\frac{d}{d'}$, $\frac{e}{e'}$), transcrise în notația actuală pe portativul din fig. Trebuie subliniat că cei doi *si bemol* nu sînt sunete cromatice în sensul actual (v. cromatism), ci sunete aparținînd hexacordului cu bemol. De aceea, scara de pe portativ trebuie interpretată ca o suprapunere de două scări diferite: una cu 20 de sunete cu *si becar* și alta cu 20 de sunete cu *si bemol*. În partea gravă a scării nu există *si bemol*, deoarece aici nu sînt posibile decît hexacordurile dur

folosite în lucrările teoretice pînă după începutul sec. 18, cînd au fost părăsite hexacordurile (prin adoptarea generală a octavei*) și s., în favoarea solfegierii octavice (cu silabe în țările latine și cu litere în cele germano-engleze). Pentru ca discipolii să rețină ușor în memorie hexacordurile și regulile s., Guido a stabilit metoda mnemotehnică cunoscută sub numele de *mînă armonică** (guidoniană). Este probabil că în stabilirea metodei sale de s. (expusă în lucrarea *Micrologus de disciplina artis musicae*), Guido s-a inspirat de la unitatea de solfegiere utilizată în antic. gr. Această unitate era un tetracord* de tip dorian, pe care se aplicau silabele *te-to-la-li*. Ultimele două, *la-li*, desemnau totdeauna intervalul de semiton, în oricare alt tip de tetracord. Sin. *Ars solfandi* (în lb. lat. medievală). V.: *gamă; notație muzicală* (III).

Bibliogr.: Lange, G., *Zur Geschichte der Solmisation*, în: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, 1900, p. 535 și urm.; Della Corta A. și Pannain, G., *Storia della musica*, 3 vol., Torino, 1936 (D. U.)

solo (cuv. it. „singur"), indicație în partitură* ce desemnează detașarea solistică* temporară a unui interpret vocal sau instrumentist dintr-o partidă (1). Revenirea solistului* la partida comună se face prin *tutti* (2), *a due**, *a tre* (1). V. și *divisi*.



Solmizare. Jos: tabloul sinoptic al celor 7 hexacorduri pe care se baza solmizarea, cu denumirea compusă a sunetelor. Sus: transcrierea sunetelor în notația actuală.

Γ—E și cel natural *C*—*a*. Pentru determinarea poziției ocupate pe scara înălțimilor (2), notele se citeau în s. cu numele compuse care rezultă de pe fig. Ex.: cei trei *do* de pe portativul nostru se citeau, de la grav spre acut, *C-fa-ut*, *c-sol-fa-ut* și *c-sol-fa*. Reiese clar că nu pentru a înlocui notația* literală a introdus Guido silabele *ut, re, mi, ...* Denumirile atît de complicate ale sunetelor („crucea și tortura învățăceilor" după expresia unui scriitor de epocă) au fost

solz de pește, pseudoinstrument (v. instrumente), pe care executanții îl introduc între buza de jos și partea inferioară a danturii, punîndu-l în vibrație prin coloana de aer a expirației. (L. B.)

somata (gr. σώματα) (BIZ.) v. **notație** (IV).

son I. (< sp. *son* sau *son montuno*) Dans popular al negrilor cubanezi, alcătuit din două secțiuni contrastante ritmic și agogic* (refren* și *„montuno"*), executat de către un solist*

vocal, grup coral și orch. cu componență tipic latino-amer.: tres, chitară*, maracas*, guiro*, bongos*, marimbafon*. Dansul, atestat documentar încă din sec. 16, a cunoscut o rapidă răspîndire începînd de prin 1920. II. (< fr. *son*; germ. *Son*). Unitate de măsură pentru senzația subiectivă de intensitate sonoră. V. *bel*. (S. R.)

sonagli (**sonagliera**) (cuv. it.) v. **clopoței.**

sonare (cuv. it. „a cînta la un instrument"), verb care, spre deosebire de *cantare* (it. „a cînta"), indică execuția instrumentală a unei lucrări muzicale. Se află la originea termenului *sonata**, care, în sec. 16—17, desemnează orice piesă destinată unuia sau mai multor instr. (C. A. B.)

sonată (< it. *sonata*). Inițial, spre sfîrșitul sec. 16, s. desemna orice piesă muzicală „sunată" (v. *sonare*) la instrumente, spre deosebire de *cantata** destinată pentru a fi cîntată de voci (1) umane. Denumirea de *toccata** era rezervată pentru piesele afectate instr. cu claviatură*; *canzona** *da* (sau *a*) *sonar* este forma principală a muzicii instr. în sec. 16. Folosește, ca și ricercarul* tehnica imitației* polif. preluată din vechiul motet*, dar are un conținut laic inspirat din chanson*-ul fr. (*canzoni alla francese*). Exemple la A. Gabrielli, 1571. Se foloseau instr. de coarde, instr. de suflat din lemn sau din alamă. Forma era constituită din mai multe părți contrastante prin mișcare (2), măsură* și scriitură, deseori variată*, încheindu-se cu o coda*. La început, piesele nu erau de sine stătătoare ci reprezentau transcripții* ale vechilor motete și madrigale*. Regruparea vocilor (2) în partitură* (v. intabulare* < it. *intavolare*) se practica mai ales pentru orgă* și cu unele aranjamente*, pentru lăută* (v. tabulatură). La începutul sec. 17, s. instr. se împarte, după destinația ei, în *Sonata da chiesa* (s. „de biserică") și *Sonata da camera* (s. „de cameră"). Prima este o urmare a canzonei și cuprinde patru părți: I. *Grave* (omofonă* sau cu imitații polif.); II *Allegro* (fugato*); III *Andante* (omofonă, în măsură ternară*); IV *Allegro* sau *Presto* (fugato* sau omofonă). Tonalitatea (2) este păstrată în mod unitar. Finalul (1) are deseori caracter de dans (gigă*, menuet* sau gavotă*). Exemplele cele mai bine cristalizate le întîlnim la Corelli (op. 5, 1700), la Muffat, Couperin Kuhnau. Cea de-a doua, *Sonata da camera* s-a identificat cu suita* instr. (= partita*). *Trio-S.* (echiv. it. *sonata à trè*) reprezintă un gen (I, 2) cameral specific (sec. 17) scris pentru două instr. (vl. sau instr. de suflat) cu *bas continuu** (orgă* sau clavecin* ale căror voci (2) grave sînt întărite de o viola de gamba*). Exemple remarcabile la G. Gabrieli, Salomon Rossi, Corelli ș.a. Spre sfîrșitul sec. 17 deosebirea dintre *sonata da chiesa* și *sonata da camera* dispare și se ajunge la o cristalizare mai precisă a formei* de s. ■ S. *monotematică*. Este o formă (II) ternară* avînd următoarea schemă: o temă* *A* este expusă în tonalitatea principală; după o scurtă amplificare, modulează (v. modulație) spre o tonalitate vecină (a dominantei* sau paralelă*) ca, după bara (II, 4) de repetiție, să fie reexpusă în tonalitatea principală. Modelele exemplare inițiate de un Corelli au fost preluate și duse la împlinire de D. Scarlatti, Rameau, J. S. Bach și Händel. Cu începutul sec. 18, muzica de cameră* pășește spre noi căi de afirmare: 1) se renunță la practica basului cifrat*. Orga și clavecinul își vor găsi aplicații autonome, iar formațiile muzicii de cameră, devenite independente vor fi: trio (1) cu coarde, cvartetul (1) de coarde etc.; 2) nașterea unei literaturi muzicale pentru instr. solistice cu acomp. de pian (Trio (2), Cvartet (2), cvintet (2), cu pian); 3) pentru *Allegro*-ul de început forma de s. devine obligatorie. ■ S. *bi- (di-) tematică*. În jurul anului 1730 apar primele mărturii în organizarea distinctă a unei teme secundare (*B*) în cadrul formei de s., după următoarea schemă: prima temă (*A*) este urmată de o temă secundară (*B*), trasată la o tonalitate vecină (dominanta sau paralele) cu care se încheie expoziția* înainte de bara de repetiție. Urmează o scurtă dezvoltare (2) folosindu-se elementele tematice cele mai caracteristice, apoi se revine la tonalitatea principală în care se reexpun cele două teme. Asemenea specimene formale se găsesc în s. lui D. Scarlatti, Leclair, Ph. E. Bach, G. Chr. Wagenseil, în uvertura* napolitană (A. Scarlatti) și în *Allegro*-ul de s. al simfoniilor* *Școlii de la Mannheim** (Johann Stamitz, Fr. Xaver Richeter, Christian Cannabich, c. 1750). Totodată ciclul (I, 2) întreg al s. (respectiv simfoniei) se extinde la patru părți prin preluarea menuetului din suită. ■ Primii clasici îmbogățesc forma s. *bi-tematice* cu noi elemente de construcție, Haydn pe linia unui conținut stenic de sorginte pop., Mozart pe linia cantabilității diafane. Acela care îi va da configurația definitivă, exemplară pentru multă vreme înainte, este Beethoven. Caracteristici generale: potențarea expresiei muzicale prin individualizarea unei tematici pregnante ce atinge o culme a dinamicii în confruntarea antitetică din secțiunea dezvoltării*; structura armonică și planul tonal capătă o semnificație deosebită pentru reliefarea discursului muzical; tehnica instr. cîștigă în prestanță prin tratarea ei complexă și îndrăzneață; suflul unei voințe unice străbate și călește întregul eșafodaj sonor conferindu-i direcționări precise și variate în formularea lor. Forma s. beethoveniene poate fi rezumată astfel: expunerea temei principale (*A*), uneori premergîndu-i o scurtă *introducere* (1) *lentă; punte** spre tonalitatea *grupului tematic secund* ($B_1B_2B_3$). După o ascensiune dinamică, această parte numită expoziție (1) se încheie cu o *frază concluzivă* (B_3) și un *grup de cadențe* (1) pe tonalitatea vecină pregătită de

punte. Bara de repetiție dispare pe parcursul evoluției s. *Dezvoltarea** reprezintă un spor dinamic folosindu-se tehnica drămuirii elementelor tematice din expoziție, prin progresii*, imitații, suprapuneri polif. După ce se atinge un moment de maximă tensiune (*climax*) se revine la tonalitatea de bază în care se efectuează *repriza* (1). Grupul tematic secund reapare de astădată în albia tonalității principale. Înainte de încheiere, după o bruscă deviere tonală, are loc o a doua dezvoltare codală, mai scurtă, în regiunea tonalităților subdominantice, îndepărtate. O *coda* încheie această dramaturgie sonoră, fixînd prin cadențe tonalitatea de bază. În ultima fază a creației sale, Beethoven atinge stadiul unei mari economii a mijloacelor de expresie, pe linia scriiturii polif., izbutind să concentreze discursul muzical la esențial. Caracterul de „scherzando" din unele s. ale lui Haydn este preluat de Beethoven și durat în forma de scherzo* care va înlocui vechiul menuet, depășit. ■ Forma de s. stă la baza întregului ciclu al s. instr., al genurilor (I, 1) muzicii de cameră (de la duo* la dixtuor*), simfoniei, concertului* instr., precum și în configurarea uverturii și a poemului* simfonic. Se aplică uneori și într-un ciclu de variațiuni (v. temă cu variațiuni) ca în *Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră* de César Franck. În unele cicluri instr. găsim forma de s. și în cadrul părții lente (*lied**-s.) ca în partea a II-a a S. *op. 22 în si bemol major* de Beethoven, sau în cadrul rondo*-ului final (*rondo*-s.) ca în partea a II-a a S. *op. 90 în mi minor* de același autor precum și ca formă de s. propriu-zisă ca în ultima parte a *Cvartetului* său *op. 127, în mi b major*. ■ S. *după Beethoven*. Romanticii preiau în general schema stabilită de marele clasic. Elanul lor năvalnic depășește, adeseori, rigoarea de construcție a s. beethoveniene (Schubert, Chopin, Schumann). Cel mai clasic dintre ei este Brahms. Toți se disting prin tematica lor avîntată și sporul cromatic* al unor armonii diferențiate. Tendința mai veche de a se folosi o temă centrală pentru toate părțile ciclului (la Corelli, Tartini, apoi la Beethoven, Liszt) își găsește concretizarea supremă în S. *pentru vioară și pian în la major* de César Franck (1886). Motivul * ciclic îl găsim și în operele wagneriene precum și în multe S. ale sec. 20 (v. ciclic, principiu ; monotematism). ■ S. *în sec. 20*, se caracterizează prin : concentrarea discursului muzical la esențial, cu mijloace de expresie economic dozate, dar puternic colorate prin lărgirea cadrului tonal-armonic și virtuozitatea* tehnicii instr., caracterul expozitiv al tematicii în dauna tehnicii clasice de dezvoltare. (Ex. Cvart. și S. de Debussy și Ravel), polif. liniară* cu dese supraetajări bi- și politonale* (Honegger, Milhaud, Hindemith), estomparea centrului tonal prin folosirea unor angrenaje armonice complexe (S. *Nr. 5—9* de Skriabin), eterofonia* și polif. modală (v. mod (I)) mijloace specifice pentru structurarea materiei sonore (G. Enescu : S. *a III-a pentru pian și vioară*, *Cvart. Nr. 2* și *Simfonia de cameră*). Echilibrul clasic al ciclului de s. (format, în general, din patru părți) este înlocuit cu o dramaturgie proprie (Hindemith, Bartók, Șostakovici) ; uneori reducerea ciclului la două sau la o singură parte, după modelul sonatei lisztiene (Alban Berg : S. *pentru pian op. 1* și Prokofiev S. *a III-a pentru pian*, op. 28). Stravinsky își construiește *Octetul* (1923) pe trama unei teme cu variațiuni, tratate liber, cu multă fantezie metrico-ritmică. Bartók folosește forma de arc în cvart. sale (nr. 4 și nr. 5) : o acțiune centrală devine axa de simetrie în jurul căreia se grupează celelalte secțiuni cu corespondențe între ele. Suspendarea, prin sistemul dodecafonic*, a raporturilor tonal-armonice clasice duce la înlocuirea formelor desfășurate, cu suprafețe sonore puternic irizate printr-o minuțioasă polifonizare a vocilor instr. (Schönberg și parțial Alban Berg). În muzica serială* (Webern), forma se topește în albia unor structuri în care exprimarea laconică (punctualistă*) este determinată de coloritul angrenajului instr. (*Klangfarbenmelodie**). Aspecte aleatorice (v. aleatorică, muzică) în construirea s. le găsim la Pierre Boulez (S. *a III-a pentru pian = Formant II*, 1957) ; lucrarea, ce cuprinde 5 secțiuni, poate să înceapă cu oricare din ele, iar forma în întregimea ei este variabilă întrucît unele subsecțiuni sînt lăsate la libera improvizație* a interpretului. Și totuși, s. tradițională mai este viabilă prin conținutul mereu nou al inspirației din melosul și ritmica populară.

Bibliogr. : Riemann, H., *Handbuch der Musikgeschichtei* vol. II, p. I, Leipzig, 1907 ; Schering, A., *Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1923 ; Borrel, E., *La sonate*, Paris, 1951 ; Wörner, K. H., *Geschichte der Musik*, Göttingen, 1961 ; Erpf, H., *Form und Struktur*, Mainz, 1967 ; Stockmeier, W., *Musikalische Formprinzipien, Formenlehre*, Köln, 1967 ; Collaer, P., *Geschichte der modernen Musik*, Stuttgart, 1963 ; Dibelius, U., *Moderne Musik 1945—1965*, München, 1966 ; Berger, W. G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, București, 1965 ; *Encyclopédie de la musique, Fasquelle*, vol. I—III, Paris, 1961. (T. C.)

sonata à trè (cuv. it.) v. **sonată**.

sonatină. Denumirea de s. apare în sec. 17 desemnînd o piesă ce se apropie în conținut de vechea suită* de dansuri. În sec. următor, Telemann, Ph. Em. Bach, Georg Benda și alții publică s. avînd în prima parte o formă de sonată* monotematică. Ulterior ia naștere o întreagă serie de s. cu scop didactic (Clementi, Kuhlau etc.). Ele sînt sonate în miniatură (pentru pian, vioară și pian etc.) cu un ciclu (I, 2) redus, de obicei, la trei părți și avînd o tehnică instr. facilă, la îndemîna începătorilor. R. Schumann a scris trei *Sonate pentru tineret* și una *pentru copii*. În jumătatea a doua a sec. 19 și începutul sec. următor, s. cîștigă în prestanță (Max Reger, Ravel, Busoni, Roussel, Koechlin, Milhaud, Hindemith, Bartók și, mai nou, Dutilleux). De astădată ca reprezintă o sonată con-

centrată la esențial, neținîndu-se seama de dificultăți tehnice. Este o apariție modernă care tinde să contrabalanseze lungimile uneori fastidioase ale sonatelor de factură romantică și postromantică. (T. C.)

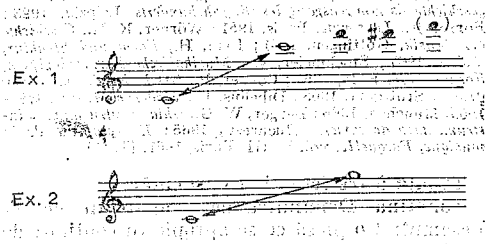
song (cuv. engl. /soŋ/) **1.** (în muzica ușoară) Cîntec. **2.** (în jazz), denumire dată unei teme preluată din repertoriul muzicii ușoare comerciale, prin opoziție cu *blues** și temele preluate din folclorul negru tradițional. **3.** Sînt cunoscute sub denumirea specifică de s. cîntecele scrise de K. Weill, H. Eisler, P. Dessau ș.a. pentru lucrările dramatice ale lui B. Brecht. (R. G.)

sonotecă, secție aparținătoare unui laborator electroacustic (sau chiar unei fonoteci*) unde sînt colectate și conservate sunete* de proveniență diferită (naturale, preparate, electronice etc.). S. ușurează munca de căutare a sunetelor pentru realizarea unei compoziții **(1)** pe bandă magnetică. Ele au apărut odată cu înființarea laboratoarelor electroacustice și folosesc compozitorilor de muzică concretă*, electronică* sau „tape music" cît și altor scopuri artistice sau de cercetare acustică. (H. S.)

sons harmoniques (cuv. fr.) v. **armonice, sunete.**

sopra (cuv. it. „deasupra, sus"). În muzica pentru pian, în pasajele ce necesită încrucișarea **(2)** mîinilor, s. indică mîna care trebuie să treacă deasupra celeilalte. Ex.: *la mano sinistra* s. *la destra* „mîna stîngă deasupra celei drepte". ■ *Come* s., ca mai sus, indicație, cu rol de abreviere*, care arată că un pasaj muzical repetat trebuie interpretat în aceeași manieră ca la prima apariție. Opusul lui *sotto*. (v. *sotto voce*).

sopran(ă) (< it. *sopra*), vocea care cîntă deasupra celorlalte voci, după cum o indică ter-



menul italian, fiind cea mai acută: **1.** Voce **(1)** feminină, cu ambitus **(1)** între do_1 și do_3 (unele voci pot ajunge pînă la fa_3, $fa\ diez_3$ și chiar pînă la la_3). Această voce se clasifică după diferențe ale timbrului* și posibilitățile tehnice vocale individuale în: s. *dramatică (spinto)*, s. *lirică* și s. *de coloratură* (există și categorii intermediare ca s. *lirico-dramatică* sau s. *lirică și de coloratură*). **2.** voce de copil, cu diapazonul **(4)** între do_1 și sol_2 (ex. 2). **3.** Voce **(2)** intîia într-o structură armonic-polif. (în partida* de cor sau instr.) care s-a „suprapus" vocii inițial superioare, cea de alto*. În muzica veche, notarea vocii de s. se făcea în cheia* *do* pe linia întîia a portativului*, care se numea și *cheie de s.* Astăzi vocea de s. se notează în cheia *sol*. **4.** Instr. muzical al cărui ambitus corespunde vocii de s. **(1)** (ex. fl. drept* -s.; sax. s.). Notația prescurtată a termenului, în partituri, se face prin majuscula *S.* (M. M.)

sopranist v. **castrat.**

sordino (cuv. it. „surdină"), *con* s. sau *con sordini* (pl.), cu surdină*. În muzica pentru pian, indicație tehnică pentru utilizarea pedalei **(1)** stîngi. Sin. cu *una corda**. Indicație pentru aplicarea surdinei la instr. de coarde și arcuș sau la instr. de suflat din alamă. Revenirea se marchează prin indicația *senza*. s., „fără surdină".

Sordun (cuv. germ.; it. *sordone*; fr. *sourdine*), instrument acrofon cu ancic* dublă, cu 12 orificii și 2 clape, asemănător fagotului*, răspîndit în sec. 16—17. S-a confecționat în 5 mărimi, de la tipul discant **(II)** la contrabas. (W. D.)

Sordun

soroeul v. ardeleana (1).

sortisatio (cuv. lat. „muzică întîmplătoare") v. **aleatorism; compoziție (2).**

sostenuto (cuv. it. „susținut" și „grav, rezervat"), indicație care a fost la origine sin. cu *tenuto**. Ulterior a devenit o indicație de tempo **(2)** ce recomandă o mișcare rară și uniformă. Alăturat unor alți termeni de mișcare, le adaugă o nuanță în plus către rar. Ex. *adagio* s., *andante* s. *Abrev. sost.*

sotto voce (loc. it. „sub voce"), indicație dinamică* și culoare care recomandă interpretarea unui pasaj cu voce **(1)** scăzută, surdă; mai puțin decît *mezza voce**. Termenul s-a extins din domeniul muzicii vocale, unde a fost utilizat inițial, și în cel al muzicii instr.

soubasse (fr.) v. **burdon (II, 3).**

sourdine (cuv. fr.) v. **Sordun.**

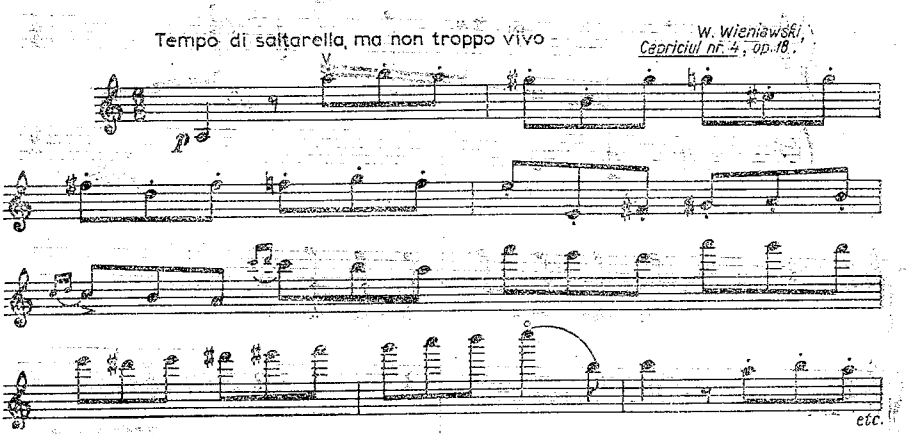
spațiu 1. Proiecție imaginativă a proceselor muzicale în psihicul creatorului, interpretului și al auditoriului. Abstract, deci inexistent în realitatea muzicii ca artă specific temporală, s. este totuși, la nivelul psihicului, un adjuvant al urmăririi și înțelegerii proceselor interioare ale acestei arte. Apariția notațiilor* — în fond proiectări în plan ale unor situații de înălțime **(2)** și de durată ale sunetului — a stimulat imaginația creatorilor, a contribuit la ordonarea diverselor operații în sens „orizontal" și în sens „vertical" (dovadă împrumutul acestor adjective în limbajul teoretic-muzical), a conferit s. un anumit statut ontologic și practic. V. *distanțial, principiu; proporție* **(1)**; *simetrie; secțiune de aur; stereofonie.* **II.** Parametru* opera-

ţional, noţiune-pereche a timpului (II) la reprezentanţii muzicii seriale* (ex. la Boulez). (G. F.)

spazzole (cuv. it.) v. **mături.**

spectacol total v. **sincretism.**

spiccàto (cuv. it. „izbitor, scurt, desprins"), specialitate a tehnicii de mînă dreaptă, în care, pentru fiecare sunet, arcuşul* este aruncat,



Spiccàto

descriind un arc de cerc la care, coarda devine tangentă. Punctul de atingere creează sunete scurte, sprintene, folosite în rondouri*, tarantele*, în general în mişcări rapide (ex.). Se execută la mijlocul arcuşului, iar în mişcări moderate sub mijloc. Se notează cu un punct* deasupra notei sau cu indicaţia abrev. **s.** *spicc.* (G. M.)

spic de grîu v. **mînioasa.**

Spielbaryton (cuv. germ.) v. **bariton (I).**

spinetă v. **clavecin.**

spinetta v. **clavecin.**

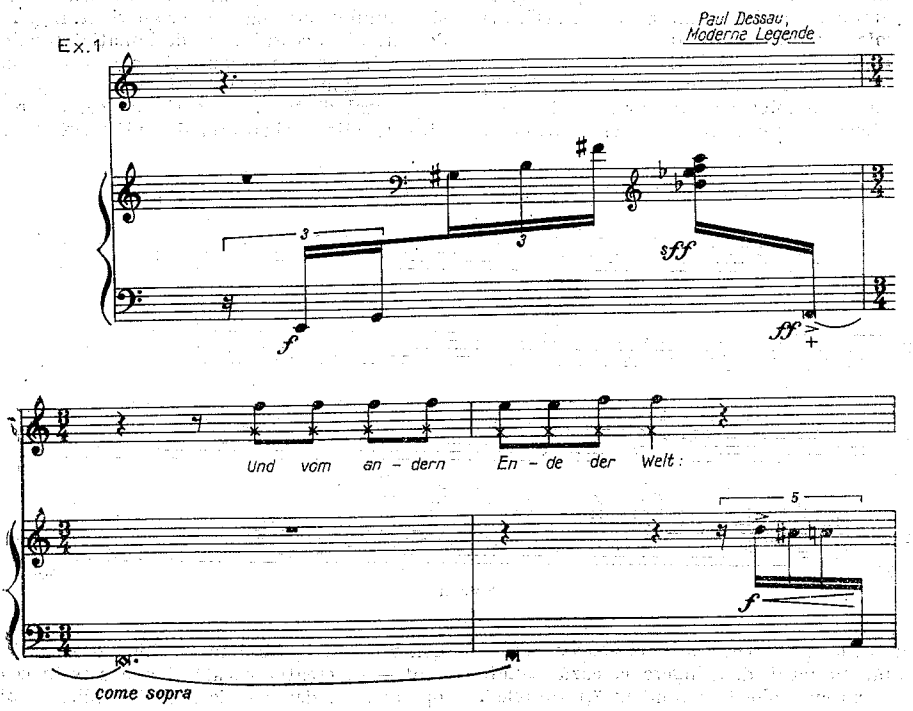
Spitzharfe (cuv. germ) v. **harfă.**

spondeu (< gr. σπονδεῖος, din σποδή „libaţie") (în prozodia antică), picior (1) metric format din două silabe lungi: ——. (A. M.)

Sprechgesang (cuv. germ. „cîntare vorbită"). Noţiune pe cît de limitată ca sens în vocabularul tehnic al muzicii dodecafonice* şi postseriale (v. serială, muzică) (care o raportează exclusiv la propriul domeniu), pe atît de elastică în accepţiunile pe care i le conferă o teorie ce ţine seama, pe de o parte, de imposibilitatea determinării exacte a raportului vorbire-cîntare într-un debit vocal în care acestea se asimilează reciproc — aşa cum se întîmplă prin excelenţă la Schönberg şi emulii săi — iar pe de altă parte, de varietatea formelor de sintetizare a celor două modalităţi de tratare a vocii (1) în *întreaga* muzică a sec. 20. Este neîndoielnic, totodată, că etimologia cuvîntului invită la interpretare, la speculaţii asupra raportului susmenţionat, ceea ce vine de asemenea în sprijinul diversităţii de sensuri acordate noţiunii de S. Aceeaşi etimologie a cuvîntului aruncă însă o lumină asupra originii fenomenului: în complexul ideilor şi acţiunilor reformatoare ce au vizat, în primele decenii ale acestui sec., declamaţia* muzicală, S. s-a impus ca un concept operatoriu necesar numai atunci cînd întrepătrunderea pe plan structural dintre vorbire şi muzică, dintre cuvîntul rostit şi cel cîntat a devenit o cerinţă evasi-generalizată — iar uneori chiar o situaţie de fapt — în creaţia vocală şi mai ales în cea de operă*; or, departe de a se fi realizat unitar, această sinteză a fost încercată şi înfăptuită pe căi sensibil diferite, prin soluţii mai mult sau mai puţin organice de integrare a celor două; s-au configurat astfel, în chip firesc: 1. un sens larg al noţiunii — S. înţeles nu ca o modalitate anume ci ca un principiu de la care se revendică sau spre care converg acele tipuri de declamaţie muzicală în care apropierea de vorbire este urmărită în mod expres. 2. un sens restrîns al aceleiaşi noţiuni — S. înţeles ca un tip aparte de declamaţie muzicală, anume cel obţinut de A. Schönberg printr-o acţiune sintetizatoare radicală. Dintre tentativele de revitalizare a declamaţiei muzicale, melodrama*, reînviată în genurile dramatice mai ales de unii compozitori apuseni, a fost pusă citeodată sub semnul egalităţii cu S. Deşi în principiu melodrama contravine deziderateului de organicitate al S. — prin desfăşurarea pe planuri deosebite a vorbirii şi a muzicii —, sinonimia lor poate fi admisă în situaţii de compromis, adică atunci cînd în melodramă ritmul vorbirii se identifică cu cel muzical (aşa cum se întîmplă, de pildă, în unele opere de Paul Dessau — ex. 1). Gradul de întrepătrundere dintre vorbire şi cîntare creşte desigur în proporţie inversă cu gradul de precizie a înălţimilor (2) sunetului muzical. Tipul de recitativ* pe care Janáček îl deduce în chip expres şi programatic din intonaţiile vorbirii *(Sprachmelodik)* se păstrează totuşi în limitele cîntării propriu-

Ex. 1

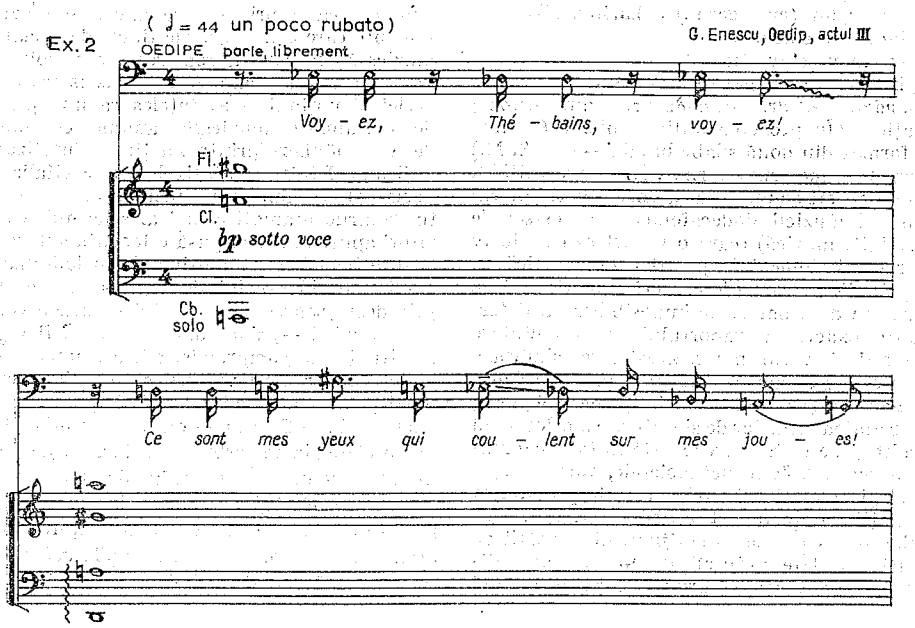
Paul Dessau, Moderne Legende

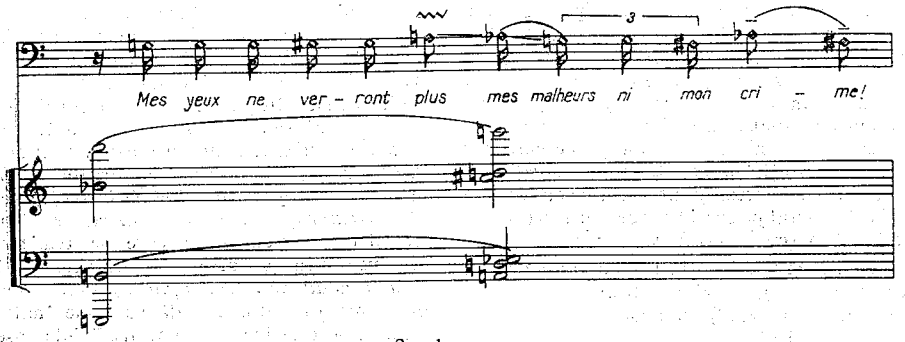


Ex. 2

(♩ = 44 un poco rubato)

G. Enescu, Oedip, actul III





Sprechgesang

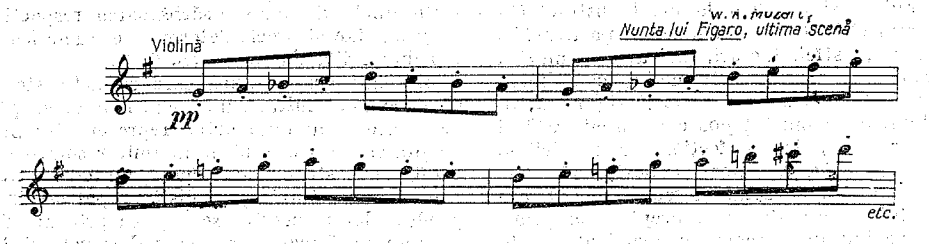
zise întrucît sunetele constitutive se găsesc (cu minime excepții) în obișnuitele raporturi ton*-semiton*. În schimb (urmărind fenomenul în același context de continuitate față de tradiții), o întrepătrundere categorică a declamației muzicale cu graiul vorbit se realizează la Enescu, mai întîi în oratoriul neterminat *Strigoii* (1916) (cf. C. Țăranu), apoi în *Oedip*, unde **S.** apare ca un rezultat al modelării înălțimilor muzicale (între altele și prin recurgerea la sferturi de ton — v. microinterval) după intonațiile unei vorbiri teatrale de maximă acuitate psihică (actul III) (ex. 2). **S.** adoptat de Enescu din rațiuni pur dramaturgice se situează, după toate probabilitățile, în afara influenței celui schönbergian, diferențiindu-se de acesta și prin maniera reprezentării sale grafice (în marcarea sa, Enescu folosește note asemănătoare cu acelea ale flageoletelor **(1)** artificiale). O egalitate efectivă de statut structural între vorbire și cîntare se produce în atonalism* și în muzica dodecafonică, în sensul că valorile fonice ale vorbirii sînt asimilate laolaltă și deopotrivă cu elementele și proprietățile sunetului muzical (cîntat) în categoria *materialului sonor*, operant în compoziție **(1)**. Rezultat al acestei omogenizări structurale a cîntului și vorbirii, **S.**, elaborat de Arnold Schönberg (în *Gurrelieder* — 1901, desăvîrșit în *Pierrot lunaire* — 1912), este preluat apoi de ceilalți reprezentanți ai școlii dodecafonice (cu precădere de A. Berg) și de succesorii acestora. Noul tip de declamație muzicală este implicit un nou tip de emisiune vocală (v. voce **(1)**) deoarece în ciuda notării lor exacte pe portativ*, sunetele constitutive ale **S.** au, în execuție, înălțimi aproximative (în contrast cu stricta lor determinare ritmică), fiind intonate la jumătatea drumului între sunetul cîntat și cel vorbit. Această labilitate a intonării **(I 1,2)**, este totuși condiționată de respectarea, în mare, a calității intervalelor*. Trecerea de la un sunet la altul se face prin portament*, prin glissando*. **S.** reprezintă astfel singura modalitate care introduce în contextul de ultradeterminare al serialismului liberul arbitru, relativizarea, elementul rubato*. Pentru redarea grafică a sunetelor **S.** se folosesc în general note purtînd deasupra o cruciuliță. (Cl. L. F.)

srdonica v. **frula.**

sruti (shruti) v. **gamă; microinterval; temperare.**

Stabat mater v. **secvență (I, 1).**

staccato (cuv. it. „rupt, desprins, separat"), termen ce indică executarea detașată, separată, sacadată a sunetelor, ca și cum între fiecare ar exista o mică pauză*. Se notează fie abrev. : *stacc.*, fie prin puncte* puse deasupra notelor*. **S.** poate fi executat de către vocea **(1)** umană și de către toate instr. În cînt **s.** se realizează prin închiderea glotei după fiecare sunet. Instr. de suflat realizează **s.** prin trei moduri de articulare* : simplă (pronunțarea consoanei *t*), dublă (pronunțarea alternativă a consoanelor



Staccato

t și *k*, în succesiuni rapide) și triplă (pronunțarea consoanelor *tkt*, *tkt*, ...). Fl. și trp. se pot folosi cu ușurință de toate cele trei articulații pentru s.; ob., c.l., fag., sax., ș.a. folosesc în special prima articulație, iar cornul și trb., prima și a doua articulație. La pian* s. se realizează prin atacul puternic al brațelor pe claviatură* și printr-o digitație* adecvată. Instr. de coarde* realizează s. prin viteza și intensitatea cu care arcușul* este purtat pe corzi* și oprit brusc. (M. M.)

Stadtpfeifer (cuv. germ.). v. **menestrel.**

Stahlstabspiel (cuv. germ.) v. **joc de clopoței.**

stanza (cuv. it.), v. **baladă (I, 2).**

stare (a unui acord) v. **acord.**

starină v. **bilină.**

steag v. **cîntecul bradului.**

stenohorie v. **oligocordie.**

stereofonie (< fr. *stéréophonie* < gr. *stereos* „solid" și *phonē* „sunet, voce") (FIZ.) în general, disciplină care se ocupă cu localizarea sunetelor* în raport cu organul nostru receptor; în particular, tehnică electroacustică de reproducerea spațială și de transmitere directă a sunetului care creează ascultătorului senzația de relief acustic (perspectivă sonoră), dîndu-i impresia că aude emisia sunetului din punctul (eventual mobil) în care se produce efectiv. În cazul audiției directe în sală, s. se realizează prin patru canale electroacustice, care încep cu microfoanele* instalate deasupra scenei și se termină cu difuzoarele* orientate spre public. Ascultătorul poate astfel localiza sursa emitentă: un instr. muzical plasat în stînga sălii este auzit din locul său, iar deplasarea pe scenă a unui cîntăreț este percepută ca atare. În cazul sunetului înregistrat (pe disc*, bandă (III) de magnetofon* sau pe film cinematografic) se folosește tehnica s. cu două canale. Senzația de directivitate a sunetului se obține cu ajutorul a două difuzoare care emit simultan același sunet, dar cu intensități* puțin deosebite. Ascultătorul are impresia că aude sunetul din direcția în care este mai intens. Sala Palatului R.S.R. a fost înzestrată încă de la construcție (1960) cu instalații s. de înaltă tehnicitate. (D. U.) ▣ În tehnica mai nouă a apărut s. „spațială" care se realizează din, cel puțin, patru direcții în așa fel încît, la redare, ascultătorul să aibă impresia că se află în mijlocul surselor sonore. Acest tip de s. sugerează spațiul sonor muzical, atribuind muzicii spațialitate și în redare și nu doar la nivel abstract (în cazul muzicii notate — la nivel de partitură*). Au apărut, astfel, lucrări, mai ales în muzica electronică*, ce urmăresc în mod special dimensiunea spațială a artei sonore. Desigur, că, în principiu, orice muzică poate fi înregistrată și redată prin s., dar perfecționarea tehnicii s. a dus la realizarea unor compoziții (1) care vizează tocmai aspectul stereo. De asemenea principiul s. s-a extins în concepția componistică devenind un procedeu independent de tehnica redării sau captării stereo cu aparate. S. se realizează „pe viu", prin dispunerea instrumentiștilor în spațiu (stînga-dreapta, în triunghi, în careu, circular etc.). Mai mult, ordinea instr. în partitură este dată de grupele care creează (așezate pe scenă sau în sală) s. În acest sens sînt cunoscute compoziții de mare efect (stereo) semnate de compozitori ca Stockhausen *(Gruppen für drei Orkester)*, Xenakis *(Terretektorh)*, sau în muzica românească A. Stroe *(Arcade* — în care se realizează o omniprezență sonoră), M. Istrate *(Concert pentru două orc. stereofonice)* etc. Procedeul prin care un difuzor redă sunetele înalte, iar celălalt pe cele joase este s. artificială (pseudostereofonie), din ce în ce mai rar utilizată în redarea muzicii.

Bibliogr.: Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc. 1958; Necșulea, A., *Sunetul în noua Sală a Palatului R.P.R.* în „Știință și tehnică", nr. 6, iun. 1960; același, *Acustica clădirilor*, Buc., 1961.

stih (BIZ.), (< gr. στίχος *stihos*, „rînd"), verset scurt, luat din psalmi* sau din alte cărți ale Vechiului și Noului Testament, cîntat recitativ* și servind ca introducere stihirei* sau unor cîntări de stil* irmologic sau stihiraric. (S. B. B.)

stihiraric, stil ~ (BIZ.) v. **eh; stil.**

stihiră (BIZ.) (< gr. στιχήρα *stihira*, „ceea ce este compus din stihuri"), strofă precedată de un stih*, care se cîntă — în stil* irmologic sau stihiraric — la vecernie* (la „Doamne strigat-am" și la Stihoavnă), la utrenie* (la Sedelne* și la Laude) la liturghie* (la „Fericiri") și în rînduiala unora dintre taine și ierurgii. După conținut, s. sînt: „ale Învierii", „ale Crucii și Învierii", ale „Născătoarei", ale „Crucii și Născătoarei", „ale martirilor" sau „martrice", „dogmatice", „ale Sf. Treimi", „de pocăință și umilință", ș.a. Cele mai vechi stihiri (tropare) datează din sec. 5—6 compuse de Anatolie Imnograful (sec. 5), Roman Melodul (Dulce-Cîntărețul, sec. 6), Vizantie (Bizantios), Ciprian, Andrei Cyrrus (Persul) ș.a. (S. B. B.)

stihoavnă, partea a doua a vecerniei*, intercalată între ectenia* „Să plinim" și rugăciunea „Acum slobozește". Este alcătuită din stihiri*, „slavă", „Și acum *Bogorodicina*". *Apostihurile* sau *stihirile* sînt numite „Stihiri ale Stihoavniei" (στιχήρα τοῦ στίχου sau ἀπόστιχα) pentru că *stihurile* care le preced sînt diferite — în funcție de ziua sau sărbătoarea respectivă — și nu fixe și precis determinate, ca acelea de la kekragarii*, laude etc. (S. B. B.)

stil, categorie estetică care se definește în creațiile unei culturi, unei epoci, unei grupări de creatori sau unui artist reprezentativ prin adoptarea consecventă a anumitor soluții sau configurații structurale; specificitatea trăsăturilor ce conferă un aspect distinct, personalizat, producțiilor respective se explică prin acordul cu o anumită viziune asupra valorilor lumii în-

conjurătoare, cu necesitatea de a le evoca într-o anumită proporție dincolo de finalitatea proprie obiectului sau actului întreprins. S. își datorează astfel fizionomia echilibrului ce se naște între sensul prospectiv al căutării soluțiilor tehnice, ingenioase, eficiente și sensul retrospectiv al evocării unor practici consacrate, al integrării funcției obiectului într-o ierarhie mai cuprinzătoare a valorilor. Categoria s. nu aparține de aceea numai universului artelor ci poate fi aplicată oricărui domeniu al creativității. „Același stil — scria Lucian Blaga — se constată pe tărîmul cunoașterii ca și în etica sau în întocmirile sociale. Stilul este tocmai ceea ce arta unei epoci are comun cu celelalte ramuri ale culturii (...) stilurile au în succesiunea lor temporală o dialectică istorică întocmai ca și perioadele culturale ale căror expresii sînt, trădîndu-și prin aceasta originea anestetică". În arta muzicală, categoriile limbajului, cele însăși simptomatice pentru o anume funcționalitate expresivă, devin rînd pe rînd repere pentru caracterizarea s. Dacă în vechea cultură elină, ca de-altfel și în cea hindusă, expresia melodică, codificată în formule (I—II) ritmico-melodice este cea care dă naștere unor tipare modale purtînd denumiri generice ca, dorian, frigian (v. mod (I, 1)) etc. în sensul de s. sau dialecte muzicale cu un ethos* precizat, în epoca postrenascentistă emanciparea meșteșugului componistic (v. compoziție (2)) și a personalității creatorului face ca amprenta s. să rezulte dintr-o anume „maniera di comporre" (Zarlino, 1558) ca și din finalitatea atribuită actului componistic. Athanasius Kircher (1650) distinge astfel opt stiluri *(ecclesiasticus, canonicus, moteticus, madrigalescus, phantasticus, melismaticus, chioraicus, symphonicus)* care sînt rezultatul interacțiunii dintre convențiile de gen (I, 1) și maniera de tratare consacrată în practica epocii printr-o adevărată retorică muzicală (v. figură (2)). Cum însă latura expresiei se cerea definită cu aceeași minuțiozitate, conceptul de s. se referă în egală măsură și la sferele acesteia în calitate de s. *dramatic, liric, patetic* etc. Exegeza muzicii se îmbogățește astfel cu o sumă de determinări ale s. generate de specificul facturii muzicale, în general, și a celei componistice în special *(concertant*, improvizatoric*, fugat*, arioso*;* în muzica bizantină: *stihiraric, papadic, irmologic)*, de mijloacele de concretizare sonoră *(vocal*, instrumental*)*, de adoptarea unei anumite sintaxe* *(monodic*, polifonic*, armonic*, tonal*, atonal*, serial** etc). și care își găsește confluența în conceptele mai generale ce definesc faze și orientări din istoria culturii și artelor (s. *renascentist*, (v. Renaștere), *baroc*, clasic*, romantic** s.a.) ca și în cele care delimitează anumite curente *(impresionism*, expresionist*, constructivist* etc.). Transpus la problematica operei individuale, s. reflectă așa dar o coordonare complexă, sistematică a nivelelor — de la alegerea materialului și pînă la modelarea lui în conformitate cu totalitatea tendințelor ce se cer exprimate — și care se subordonează în ansamblu „legilor frumosului" ale unității în diversitate. Ca noțiune estetic-muzicală, s. a fost utilizat inițial de către Ed. Hanslick (pentru care constituia o contrapondere a factorului formal) și definitiv atașat sistematicii muzicale de către H. Riemann și G. Adler. (A. L.)

stiller Zink (cuv. germ) v. **cornet.**

stochastică, muzică ~, muzică apărută ca o reacție necesară la limitele polifoniei* serialismului* integral și rezultată din introducerea noțiunii de probabilitate (care implică calculul combinatoriu). Polif. muzicii multiseriale (Boulez, Nono, Stockhausen) ajunsese la un punct cînd tehnica detaliului și perceperea lui deveneau contradictorii. Muzica era sesizată pe suprafețe tot mai mari. Trebuia astfel ales un alt sistem, mai potrivit, de structurare a fenomenului în acest sens s-au afirmat două direcții: una care renunța la orice sistem de organizare introducînd factorul *alea* (școala amer. care se impune cu muzica de tip aleatoriu*); a doua care găsește un sistem de organizare propriu fenomenului global, unde multitudinea de sunete „crează un eveniment sonor pe planul ansamblului" — după definiția lui Xenakis — compozitorul care a inițiat această cale. În cartea sa *Musiques formelles*, apărută în 1963, Xenakis expune respectiva teorie, pe care o aplică dealtfel și în practică cu mult succes, realizînd unele lucrări valoroase ca *Pithoprakta, Metastasis, Terreteklorh* etc. El demonstrează că în fenomenele globale nu contează detaliul, ci media statistică de transformare a obiectelor sonore a stărilor izolate luate la un moment dat. De aici necesitatea introducerii principiilor matematice care nu servesc ca scop în sine, ci ca mijloc. Au fost astfel introduse noțiunile de calcul statistic. A luat naștere deci s. — bazată pe calculul matematic al probabilităților. Pornind de la determinismul statistic (sau stochastic), Xenakis ajunge în următoarele faze de cercetare a fenomenelor muzicale globale și la alte aplicații în muzică ale matematicii moderne. De exemplu, probabilitatea inegală în succesiune, care este asimilată cu orice producție umană, a fost aplicată muzicii prin teoria matematică a lanțurilor Markov (a rezultat „muzica markoviană") sau cercetările matematice din domeniul jocurilor au născut strategia muzicală. De asemenea, logica simbolică a constituit un instrument în determinarea muzicii simbolice, sau folosirea ordinatorului, un mijloc de a ușura calculul statistic (a rezultat, s. realizată la ordinator). Toate aceste aspecte au dus, pe lîngă apariția unui proces inedit de creație, și la metode de analiză* a altor opere, aparținătoare chiar trecutului.

stomp (cuv. amer. /stʌmp/) (JAZZ) **1.** Formă primitivă, destinată în special pianului, făcînd parte dintre cele din care s-a născut jazzul*. **2.** (Prin anii '20) piesă muzicală bine ritmată aparținînd jazzului tradițional. Se caracterizează prin ritm accentuat și execuție în tempo (2) rapid. (M. B.)

strambotto (cuv. it.), formă poetică fixă răspîndită în Italia în sec. 15—16, alcătuită din strofe de 8 versuri endecasilabice* rimînd conform schemei: *ab ab ab cc* (sau, mai rar, *ab, ab ab ab*). Muzica s. este scrisă pentru voce cu acomp. instr., structura melodico-armonică corespunzătoare primului cuplu de versuri fiind repetată pentru următoarele. A precedat forma madrigalului*. Astfel de compoziții sînt incluse în culegerile de frottole* publicate la începutul sec. 16 *(Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti* ecc., 1505). Sin.: *Rispetto d'amore*. (C. A. B.)

strană, fiecare din cele două locuri din dreapta și stînga iconostasului, destinate în bis. ort. cîntăreților (2). În s. dreaptă stă domesticul* principal, iar, mai tîrziu (sec. 18) protopsaltul*, iar în cea stîngă, domesticul al doilea sau lampadarul*. *Muzică de* s., termen curent definind, după apariția muzicii corale în bis. ort., muzica bizantină* tradițională, psaltică.

stretta (cuv. it. < *stretto* „precipitat") **1.** Procedeu polifonic* de culminație în dezvoltarea materialului tematic al fugii*, constînd dintr-o imitație* în canon (4). Echiv. germ. *Engführung* („conducere strînsă"). **2.** Încheierea virtuoză a unei arii* sau piese instr., asociată unei grăbiri a tempo(2)-ului. (G. F.)

stride (cuv. engl. /'straid/), (JAZZ) manieră pianistică la modă în anii '20; consta din marcarea cu mîna stîngă a timpilor (1, 2) tari printr-un sunet (eventual dublat la octavă*), în registrul (1) grav al instr. și, alternativ, a celor slabi, printr-un acord în registrul mediu. Generalizată la Harlem, de James P. Johnson, maniera s. a avut ca principali reprezentanți pe Willie Smith, Fats Waller, Earl Hines. Sin.: *boston; Harlem*. (M. B.)

strigătură (în folclorul* românesc), specie muzical-poetică, în versuri improvizate (cu conținut umoristic și satiric, mai rar liric), scandată de către unii dansatori în timpul jocului (3). Are uneori funcție de comandă. Ritmul s. împrumută ritmul versului respectiv, vădind, prin aceasta, o relativă autonomie față de ritmul muzical și de acela al pașilor. (G. F.)

stringendo (cuv. it. „stringînd, grăbind"), indicație de tempo (2) care cere grăbirea mișcării. Abrev.: *string*.

strofă **1.** (În folc. românesc). Perioadă* muzicală, alcătuită dintr-un număr determinat de rînduri melodice*, repetate în aceeași ordine. Ex.: ABB este o s. alcătuită din trei rînduri melodice, care se repetă în aceeași ordine, pînă la terminarea textului poetic. Se cunosc mai multe tipuri de s.: binare, ternare etc., sau strofe de *tip primar* (un rînd melodic repetat cu variații cadențiale sau în contur: AA_1A_2 etc.), de *tip binar* (două rînduri melodice repetate sau nu: AB; ABB; AAB; AABB etc.), de *tip ternar* (ABC; AABC; AABBC etc.) etc. De remarcat că în aceeași schemă strofică pot fi turnate conținuturi variate. V. rondo. **2.** V. *tropar*.

Bibliogr.: Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Brăiloiu, C., *Le vers roumain populaire chanté*, Paris, 1954; același, *Despre bocetul de la Drăguș*, Buc., 1932. (E. C.)

stromhos v. **conque marine**.

structură, totalitate emergentă de obiecte* sonore care tinde să se conserve. S. presupune o lege de compoziție internă. Asemeni naturii, și în muzică există diferite straturi structurale. Deosebim, la modul general, două zone: *micro-* și *macro-s.* Dacă în alte domenii delimitările între cele două nivele sînt stabilite, în muzică există păreri împărțite. La nivel microstructural s-ar produce organizarea morfologică, iar la nivel macrostructural cea sintactică (2), sau micro-s. ține de obiectul sonor (de natura lui), iar macro-s. ține de relațiile ce se stabilesc între obiecte. O altă delimitare ar fi numai la nivel sintactic: micro-s. înseamnă organizarea celor mai mici elemente sintactice (celula*, motiv*- etc.), iar macro-s. desemnează forma* lucrării muzicale și articulațiile ei. Problema transformării s. este tot atît de complicată ca și în alte domenii. Xenakis a găsit legi obiective de transformare prin aplicarea unor teorii matematice moderne la muzică. Se pare că soluția cea mai adevărată este folosirea gramaticilor generative și transformaționale care oferă trecerea de la simplu la complex, de la imanent la manifest (v. stochastică, muzică). Importante, atît în compoziție (1) cît și în muzicologie*, rămîn s. de adîncime (Chomsky) care oferă și miezul conținutului artistic. Depistarea acestor s. reprezintă un prim pas în aflarea mecanismului atît de complex al artei. Xenakis propune în muzică termenul de „s. afară de timp" care sînt independente de orice realitate sonoră în sens de natură concretă (creație muzicală). Existența naturii abstracte este fundamentală pentru gîndirea oricărui creator. Naturile concrete (operele de artă) sînt mostre ale celei abstracte. De aceea, crearea unei s. în afara timpului în muzică constituie o bază de prim ordin în zămislirea lucrărilor muzicale. Pe lîngă muzicile sec. nostru care vizează tocmai asemenea cercetare în interiorul artei sonore, există multe exemple de s. muzicale. Poate cea mai elocventă rămîne muzica lui J. S. Bach, ale cărei date au putut fi cu ușurință preluate de programele ordinatoarelor. Deci unitatea stilistică bachiană nu este întîmplătoare! Cercetările actuale încearcă să depisteze s. și în muzici prolixe stilistic. Aici lucrurile se complică, bineînțeles faptele (rezultatele) dovedindu-se în favoarea gîndirilor componistice unitare. V. *analiză; semn*.

structură arhitectonică, (în folc. românesc) mod de organizare a elementelor de expresie, după legi tradiționale, în cuprinsul discursului muzical. În cadrul întregului, al perioadei* sau strofei* muzicale, elementele de expresie sînt într-o strînsă interdependență, avînd fiecare o funcție precisă. S. reprezintă, de fapt, cristalizarea unor ansambluri elaborate și selecționate în funcție de conținut, prin tradiția limbajului muzical istoricește constituit, și se diferențiază pe genuri (**1, 3**). Elementele determinate pentru definirea s. sînt: dimensiunea versului (**2**) de care depinde dimensiunea rîndului melodic*, numărul, conținutul și maniera de grupare și repetare a rîndurilor melodice, structura rîndurilor melodice și tehnica lor de înrudire, locul cezurii* principale, sistemul cadențial precum și alte elemente ritmico-melodice care apar în momentul interpretării sau care au deja caracter de permanentizare (refrene*, interjecții melodice interioare, stabile sau sporadice). În folc. românesc se disting două mari categorii de s.: S. *liberă*, improvizatorică (în care rîndurile melodice nu sînt determinate și se repetă liber) și s. *fixă*, închisă, strofică (număr determinat de rînduri melodice, repetate în aceeași ordine). Se obișnuiește a se nota forma cu majuscule, urmate de litere mici pentru modificările suferite la repetare (v. rînd melodic). Pentru o mai adîncită exprimare a s., se utilizează scheme complexe (ex.: melodie care începe pe treapta 3 a scării și sfîrșește pe treapta 1; cezură* după primul rînd; B începe cu subtonul* și sfîrșește pe treapta 3; repetarea rîndului secund, care începe cu subton și sfîrșește pe treapta 1 = (3) A1 (VII) B3 (VII) Bc. În s. fixă se cunosc mai multe tipuri de strofe: cu un singur rînd melodic repetat, la care se adaogă sau nu un refren; strofe de 2, 3, 4 rînduri melodice, diferite în conținut, care sînt repetate sau alternate variat, în funcție de gen, de conținut și epocă istorică. Sin.: *formă, arhitectonică.*

Bibliogr.: Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș,* München, 1923; Comișel Emilia, *Preliminarii la studiul științific al doinei,* în: *Rev. folc.*, nr. 1–2, 1959; același, *La forme architectonique dans la musique populaire,* Sofia, 1967; același, *Structura dansurilor populare,* în: *Rev. folc.*, nr. 1–2, 1959; același, *La musique de la ballade populaire roumaine,* Liège, 1964; Zamfir, C., *Aspecte ale stilului vocal și instrumental pop.* în: *rev. folc.*, nr. 3–4, 1959; Comișel, Emilia, *Contribuții la cunoașterea formei pop. Melodii cu refren: cîntecul propriu-zis,* în: *St. muzicol.*, VI, Buc., 1970. (E. C.)

studiu (< fr. *étude*), piesă instrumentală axată cel mai adesea pe una sau mai multe probleme de ordin tehnic: game*, arpegii* cromatisme*, pasaje în octave, staccato* etc. Atunci cînd nu urmărește scopuri exclusiv didactice (ca de ex. s. de C. Czerny), s. relevă în mod egal substanța muzicală și caracterul de virtuozitate, abordînd un conținut de nivel artistic notabil. S. nu are structură fixă, putîndu-se încadra în forme simple, cum ar fi cea de lied*, sau mai complexe: fugă*, rondo*, variațiuni (v. temă). S. celebre au compus: Schumann, Chopin, Liszt, Debussy, Milhaud, Bartók, Messieaen. (C. S.)

subdiapente v. **diapente.**

subdiatessaron v. **diatessaron.**

subdominantă, treapta* a patra a gamei* diatonice*, situată între dominantă* și mediantă (**1**). Funcția tonală a s. în cadrul armoniei (**III, 1**) este foarte caracteristică, fiind, alături de tonică* și dominantă, o treaptă principală. Opus situată față de D și la aceeași distanță față de T, ca și D, dar la cvinta* inferioară, s. se mai numește și dominantă inferioară. Acordurile* de s., D și T cuprind întregul material al tonalității (**2**), constituind de aceea cadența (**1**) perfectă. Abrev. în cifraj*: *S* și *Sd.* (C. S.)

subiect (it. *soggetto*), tema* în formele contrapunctice, în special în fugă* și canon (**4**). Echiv. lat. *dux, vox antecedens*; it. *proposta.* V.: *contrasubiect; răspuns.*

submediantă v. **contradominantă.**

subsemitonium modi (loc. lat. *sub* „dedesubt" + *semitonium* „semiton" și *modus* „mod"), sunetul ce precede în chip natural finala* sau tonica* unui mod (**1, 3**) la o distanță de semiton*. Prin opoziție cu subtonul*, este similar sensibilei* din cadrul tonalității (**1**) funcțional-armonice. V. *paenultima vox.* (G. F.)

subsensibilă v. **sextă.**

subton, treapta a șaptea a unei game*, situată cu un ton* întreg mai jos față de finală*. Toate modurile* diatonice, în afară de ionian și lidian, au s. În muzica modală, s. apare cu precădere în formulele de cadență (**1**). (O. B.)

suflători, expresie eliptică desemnînd grupul instrumentelor de suflat (alămuri* și lemne*) din orchestra* simfonică.

suită (fr. engl. *suite*; germ. *Suite*), ciclu (**1, 2**) de piese instrumentale alcătuit pe criteriul contrastului tematic*, agogic* și de caracter* și al unității tonale (v. tonalitate (**2**)). **1. 1. S.** *preclasică* (1600—1750) se constituie prin alăturarea unui număr variabil (4—8) de piese instr. cu caracter de dans*, cu respectarea severă a principiului unității tonale. La constituirea și cristalizarea acesteia contribuie doi factori: a) perfecționarea instr. (accentuată începînd din sec. 13), care a impus crearea unor lucrări adecvate noilor lor resurse tehnice și b) practica dansului de curte și necesitatea înnoirii permanente a repertoriului muzical corespunzător. Prin intermediul dansului de curte, dansul pop. din V Europei, transpus instr., stilizat și supus unui travaliu polif., pătrunde în muzica cultă. Ideea de s. apare odată cu alăturarea a două dansuri contrastante: pavana* *(paduana)*-lent, majestuos, în măsură* binară* — și gagliarda* *(gaillarde)*, sau saltarello* — rapide, viguroase, în măsuri ternare*. Asocierea pavană-gagliardă este întîlnită frecvent în culegerile de dansuri din sec. 16—17. Acest nucleu de s. adiționează treptat și alte piese de largă circulație: allemanda*,

giga*, passamezzo*. În decursul sec. 17, ciclul s. cristalizează, prin compozitorii W. Byrd, J. Bull, J. J. Froberger, J. B. Lully, următoarea succesiune de dansuri instrumentale: allemanda, curenta*, sarabanda și giga. În această perioadă, în evoluția s. se înregistrează două fenomene: a) secțiunile juxtapuse pierd caracterul dansant și b) ciclul (1, 2) se amplifică, pe de o parte prin includerea unor piese de proveniență vocală sau instr., cum sînt aria* și introducerea (intitulată: intrada (2), preludiu (2), uvertură, toccata*, sau *phantasia* v. fantezie (1)), iar, pe de altă parte, prin intercalarea, între sarabandă și gigă, a unor părți (denumite generic *intermezzi* (3), a căror înrudire cu dansurile pop. e cu același nume devine din ce în ce mai incertă: menuet*, anglaise*, bourrée*, loure*, gavotă*, polonaise, musette (2), rigaudon*, siciliană*, capriccio*, etc.). S. atinge apogeul prin creația lui J. S. Bach (s. fr. și engl. și partitele* pentru clavecin, sonatele și partitele pentru vl. și cele pentru vc., s. pentru orch.) și Händel (s. pentru clavecin). Echiv. fr. *ordre*; engl. *lesson*. 2. În epoca modernă, s. depășește canoanele severe ale preclasicismului și se diversifică considerabil. Coeziunea ciclului slăbește, piesele constitutive căpătînd o oarecare independență. Numele de s. ajunge să desemneze 1) o grupare de dansuri de tip preclasic, respectînd sau nu principiul unității tonale și ordinea consacrată (S. *I* și *a II-a pentru orch.* de Enescu; S. pentru pian, *„Tombeau de Couperin"* de Ravel, S. *pentru orch. mică* de Stravinsky, S. *op. 25 pentru pian* de Schönberg); 2) o serie de fragmente contrase din lucrări simf. sau vocal-simf. lămpi în vederea executării lor în concert (opere*, balete* și muzică de scenă* sau de film*) (*Arleziana* de Bizet, *Peer Gynt* de Grieg, *Pasărea de foc* de Stravinsky, *Romeo și Julieta* de Prokofiev, *La piață* și *Cîntă strugurii se coc* de M. Jora); 3) sau pur și simplu o succesiune de piese instr., vocale sau vocal-instr., programatice*, înrudite prin sfera emoțională sau ideile poetice abordate (*Papillons*, de Schumann, *Colțul copiilor* de Debussy, *Tablouri dintr-o expoziție* de Mussorgski, *Impresii din copilărie* și S. *a III-a* „Săteasca" de Enescu, *Patru cîntece slovace* de Bartók etc.). În consecință, în epoca modernă, noțiunea de s. își lărgește accepțiunea, devenind sinonimă cu ciclul. II. În muzicologia fr., s. desemnează și o formă bipartită* de tip special, caracterizată printr-o evoluție tonală către dominantă* (în secțiunea A) și o revenire la tonalitatea (2) inițială (în secțiunea B). S. reprezintă astfel o fază embrionară a formei sonată*; ea poate fi pusă în evidență în majoritatea părților s. (I, 1), în sonatele lui D. Scarlatti, în unele invenții*, preludii, toccate etc. aparținînd perioadei sec. 16—17. (C. A. B.)

suliță v. **cîntecul bradului.**

sulla tastiera (loc. it. „pe tastieră"), cedarea trăsăturii de arcuș spre tastieră (v. limbă), pentru obținerea unor sunete în pianissimo*, aerate, uşoare. Înlăturarea acestui mod de execuție se indică prin expresia *ordinario*. (G. M.)

sul ponticello (loc. it. „deasupra căluşului") indicație privind apropierea trăsăturii de arcuș de căluşul* (violinei*, în scopul obținerii unei sonorități stranii, netimbrate, ca foşnetul unei pale de vînt în iarba uscată. (Ex.: *Andante sostenuto e misterioso* din *Sonata a treia pentru pian și vl.*, „*în caracter popular românesc*", de George Enescu, măsura 20). (G. M.)

sunet (< lat. *sonitus*) 1. În mod obiectiv și în sens larg, orice vibrație* mecanică în măsură să producă o senzație auditivă; în mod subiectiv, efectul vibrației, senzația însăși (v. și zgomot). Pentru crearea senzației, vibrația trebuie să aibă frecvența cuprinsă între c. 16 și 16 000 Hz (v. acustică). În afara acestor limite, vibrațiile nu sînt percepute ca sunete de urechea umană (v. auz). Unele animale (cîinele, pisica și mai ales iliacul) aud s. cu frecvențe de zeci de mii de Hz. Studiul s. cuprinde producerea, analiza calităților, propagarea, reproducerea și înregistrarea s., inclusiv studiul fenomenelor conexe. De primă importanță este clasificarea s. în *pure* (datorite unei vibrații sinusoidale, unda* sonoră respectivă fiind reprezentată de o curbă sinusoidă) și *complexe* (s. care conțin un număr de s. pure). Instr. muzicale emit s. complexe, numite și *compuse* sau *timbrate*; sînt formate dintr-o fundamentală și un număr de armonice*. Unele s. ale fl. și ale unor tuburi de orgă* sînt însă aproape pure; ocarina* și mai ales diapazonul (6) dau s. practic pure. Caracteristicile (calitățile) generale ale s. sînt înălțimea* (v. și frecvență), tăria (v. intensitate) și timbrul*. Intensitatea s. nu se confundă cu volumul său. Prima depinde de amplitudinea* de oscilație* a elementului vibrator al instr. muzical (ancie*, coardă*), pe cînd al doilea de forma și mărimea spațiului rezonator (tubul, cutia de rezonanță*). Un s., deși emis cu putere, poate avea un volum mic și invers. La cele 3 calități arătate se adaugă *durata*, în cazul s. muzicale. În acustica fizică, durata nu constituie o calitate a s., dar pentru muzică — artă temporală, — ea este o calitate esențială. De durata relativă a s. depind valorile notelor*, măsura*, metrul (1), ritmul* cu formulele sale etc. 2. S. *muzical*, în sens larg, orice s. care poate îndeplini o funcție muzicală. În sens restrîns, un s. care posedă un plus de însușiri peste cele considerate în acustica fizică: o înălțime constantă, precis determinată și identificabilă cu vocea (1) sau cu un instr. muzical; o intensitate care poată fi modulată după necesități sau dorință, în limitele permise de sursa emitentă; un timbru caracteristic, bine definit; o durată convenabilă, suficientă execuției, durată care poate fi organic mică (coarde lovite sau ciupite), mare sau cît de mare (coarde

solicitate cu arcușul, instr. de suflat, orgă, armoniu). De mare importanță în muzică sînt așa-numitele „procese tranzitorii" ale s., de care acustica fizică nu se ocupă. Este vorba de *atac* (1) începutul s., perioada în care ia naștere și se stabilizează) și de *extincție* (sfîrșitul, perioada în care se stinge). În timpul atacului și al extincției, frecvența, tăria și timbrul variază mult, ceea ce face ca în aceste perioade s. să aibă caracteristicile zgomotului. În ansamblu, toate acestea definesc și particularizează s., creîndu-i adevărata sa personalitate (v. timbru). S. considerate în felul arătat capătă o configurație muzicală atunci cînd sînt organizate într-o structură specifică, bazată pe funcționalitate, structură din care nu lipsește niciodată factorul zgomot, intrinsec și extrinsec. În arta muzicală, s. au un rol analog cuvintelor din lit. și culorilor în pictură. S-au studiat și unele corelații dintre s. muzicale și culori, în speță sinergia dintre organul văzului și cel al auzului, care se manifestă în diferite moduri (audiție colorată, fotisme muzicale etc.). 3. S. *alb*, v. *alb, sunet*. 4. S. *armonic*, v. *armonice, sunete*. 5. S. *cromatic**, alterație* suitoare sau coboritoare a unui s. diatonic*, dată de ex. de clapele negre ale pianului. 6. S. *diatonic**, care face parte din scara diatonică, dat de ex. clapele albe ale pianului. 7. S. *eolian*, s. specific, sugestiv, uneori straniu, produs de vîntul care pune în vibrație o sîrmă sau o coardă slab tensionată. Este un fel de muzicalizare a vîntului utilizată în *hf. eoliană* (o cutie de rezonanță* cu lungimea de c. 1 m, pe care pot fi montate de ex. 12 coarde cu diametrul de la 0,2 la 1,5 mm, nu prea întinse și acordate la unison) (v. harfă). 8. S. *lui Tartini*, s. descoperit în 1754 prin studierea vibrațiilor simultane a două coarde ale vl. puternic solicitate cu arcușul. Tartini și marii teoreticieni din trecut au încercat fără succes să explice geneza acestui s. Fiziologia modernă a aparatului auditiv a arătat că este vorba de un așa-numit s. *rezultant* sau *de combinație* sau *combinatoriu*, efect subiectiv, creat de urechea însăși, ca și armonicele aurale. Asemenea s. nu există în afara urechii și se datorează disimetriei timpanului (fața exterioară a acestuia este liberă, pe cînd cea interioară este în contact cu lanțul osos care conduce vibrațiile la urechea internă). Au fost numite și „s. fantomă". 9. S. *temperat*, v. temperare. V. și: *acustica sălilor; bătăi acustice; undă*.

Bibliogr.: Tartini, G., *Trattato di musica secondo la vera scienza dell armonia*, Padova, 1754; Hanslick, E., *Vom Musikalisch-Schönen*, Viena, 1854; Tyndall, J., *Le son* (trad. din lb. engl., Paris, 1869); Blaserna, P. și von Helmholtz, H., *Le son et la musique*, Paris, 1892; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musik-wissenschaft)*, Berlin, ³1921 (¹1891); J. Combarieu, *La musique — ses lois, son évolution*, Paris, 1907; Miller, D. C., *The Science of Musical Sounds*, New York, 1916; Conturie, L., *Acoustique appliquée*, Paris, 1955; Brillouin, J., *L'acoustique et la musique* (în „Histoire de la musique", I, Paris, Gallimard, 1960); Bădărău, E. și Grumăzescu, M., *Bazele acusticii moderne*, Buc., 1961; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, Buc., 1962; Casella, A. și Mortari, V., *Tehnica orchestrei contemporane* (trad. din lb. it., Buc., 1964); STAS 1957/1–74, *Acustică fizică*; STAS 1957/4–74, *Acustică muzicală*. (D. U.)

sunet (normal) de acordare, v. *camerton*; *diapazon* (5); *frecvență*; *hertz (Hz)*; *înălțime* (1); *sunet*.

supradominantă, treaptă* a șasea a gamei*, fiind una din cele trei trepte care definesc modul*, formînd cu tonica* o sextă (2) mare în gama majoră* sau una mică în gama minoră*. (G. S.)

supratonică v. **contradominantă**.

surdină (it. *sordino*; fr. *sourdine*; engl. *mute*; germ. *Dämpfer*), dispozitiv care permite diminuarea intensității* și modificarea timbrului* la unele instrumente. ■ La pian, s. este reprezentată printr-o pedală (1) așezată în stînga, care diminuează amplitudinea* vibrațiilor* unei corzi (v. *corda*). ■ La instr. cu corzi (și arcuș) s. constă într-o mică piesă din lemn sau metal, în formă de pieptene, tăiată astfel încît să cuprindă partea superioară a călușului* pe care sînt așezate corzile. Acest fel de s. nu împiedică corzile să vibreze ci modifică numai transmiterea unora dintre sunetele armonice*. Timbrul devine puțin nazal, fiind voalat în *piano** și spart în *mezzoforte**. ■ Pentru instr. de suflat din alamă se utilizează s. de formă în general conică, din lemn, carton, material plastic, cauciuc, aluminiu, ce se introduc în pavilionul* instr. Aceste s. transformă considerabil timbrul. Și mîna poate deveni s., așezată în pavilionul trompetei* dar mai ales al cornului* (v. *bouché* (2)). Jazzul* a dezvoltat, în special pentru trp., o mare varietate de s., dintre care cele mai răspîndite s. cu cupă amovibilă (engl. *harmon mute* sau *cup mute*) și s. *wa-wa* (care, prin deschiderea bruscă cu mîna stîngă a tubului ei terminal, reproduce dublul diftong *ua-ua*). ■ Sonoritatea tobei* mici poate fi atenuată prin introducerea unei panglici de pînză între membrana instr. și coarda întinsă pe această membrană; cea a timpanului* se atenuează atingînd cu mîna membrana instr. (D. P.)

surlă v. **zurnă**.

susafon (engl. germ., *Sousaphon*), un helicon (2) cu pavilionul* prelungit (peste capul executantului) pentru a da o mai mare penetranță sunetului său cînd fanfara (6) este în marș. V. *fligorn* (2).

svetilnă v. **exapostilarie**.

swing (swiŋ /„legănare"), (JAZZ) factor de natură emoțională care rezultă din relația emisiune-percepție dintre muzician și auditor, ca urmare a manierei specifice de tratare a timpului (1, 2) muzical. Element vital al muzicii de jazz*, s. este acea calitate a execuției care produce auditorului o continuă și imperioasă tentativă pentru a concilia dualitatea extistentă dintre timpii melodiei (melodia avînd în permanență o doză de libertate ritmică) cu timpii riguroși egali ai pulsației ritmului de bază (v. și *tempo rubato*). Este efectul subiectiv rezultat

din repetarea continuă a unor scurte stări de tensiune urmate imediat de stări de detentă. Un muzician ce cîntă cu s. rămîne pe alocuri aproape imperceptibil în urmă față de ritmul piesei, fără a depune vreun efort pentru aceasta, ci, din contră, cîntînd cu o perfectă siguranță și o totală decontractare. S. depinde de interpret, de stiluri* și epoci, fiind condiționat de preciziunea atacului **(1)**, accentuarea contratimpilor*, iar, pentru instr. melodice, și de inflexiuni **(2)**, intonație **(1, 2)** și frazare **(2)**; pentru execuția vocală, s. depinde și de felul în care cîntărețul își plasează silabele pe timp. S. este întotdeauna întreținut, exaltat, adus la paroxism prin execuția dinamicazatoare a secției ritmice. (M. B.)

swing style (/'swiŋ stail/ „stilul swing"), termen ce desemnează în S.U.A. (după anul 1935) stilul* principal de execuție al jazzului*, în special în orchestrele mari, opus celui al muzicii *Dixiland**. (M. B.)

symphonia (gr. συμφωνία), în teoria antică greacă a muzicii, denumirea celor trei intervale* perfecte — cvarta, cvinta* și octava — exprimate aritmetic prin fracții subunitare formate cu primele patru numere naturale (3/4, 2/3 și, respectiv, 1/2). Sunetele aflate într-un astfel de raport se numeau *symphoné*. V. *Sinfonia; simfonie*. (C. A. B.)

synthesizer (cuv. engl). v. **sintetizator**.

syntomon (< gr. σύντομον „scurt, concis, silabic"), (BIZ.) cîntări scrise în stilul* irmologic. V. *catavasier* **(2)**. (S. B. B.)

syrinx (syringx) 1. (În Grecia antică) Instrument de suflat, răspîndit sub acest nume; i se mai spunea și fluierul (flautul) lui Pan. Era format dintr-un mănunchi de tuburi (cel mai frecvent șase, dar putea avea și nouă) acordate **(1)** diferit. Strămoșul naiului* de astăzi. Sin.* *Syringa Panos*. **2.** Orificiu suplimentar al aulos*-ului, prin care ambitus**(1)**-ul instr. s-a extins cu o octavă * și jumătate (particularitate de construcție ce avea să permită în mod asemănător lui Denner extinderea ambitusului cl.). *P.ext.*. flajeoletele **(1)**, numite *și syrigma*, obținute la *kitara**. (L. B.)

systema (systima) teleion (în teoria muzicală greacă* a antic. = *systema* „succesiune de intervale simple" și *teleion* „perfect, complet"), sistemul **(II, 3)** format din succesiunea intervalelor* melodice formate de cele 15 sunete date de coardele kitharei* (fig. 1). Corespunde formal cu două game*. *la* min.-naturale*, dar valoarea intervalelor era cea din gama pitagorică. După Kl. Ptolemeu (sec. II e.n.), sistemul a fost numit perfect sau complet deoarece conținea toate intervalele parțiale de cvartă*, cvintă* și octavă* (singurele consonante* în antic.), în toate combinațiile lor succesive. Cvarta* fiind sistemul (nu intervalul!) cel mai mic considerat în *harmonikè* (teoria gr. a succesiunii sunetelor, a melodiei — v. armonie **(1)**), s. se compune din cele patru tetracorduri* dorice notate pe fig. 1, îmbinate astfel: I și II, III și IV unite (v. conjunct*) printr-un sunet comun *(synaphé)**, ar II și III despărțite *(diazeuxis)** printr-un ton*. Sunetul *la* grav adăugat *(proslambanoménos)* completa sistemul, în plus, peste tetracorduri. Structura s. este prezentată în tab. Din punct de vedere gramatical, denumirile sunetelor din fig. 1 sînt adjective, subînțelegîndu-se că determină substantivul *khordè* „coardă", care nu se scrie. Aceste adjective indicau, după natura lor, tehnica de execuție la kithara sau poziția sunetelor în tetracord sau în întregul sistem. S. era numit și *ametabolon*, deoarece nu permitea schimbări de mod (metabole*). Pe lîngă acest sistem, care era cel *mare*, exista sistemul perfect *mic*, numit și *metabolon*, format din 11 sunete (fig. 2) numai cu synaphé, fără *diazeuxis*. Aici, în tetracordul I *(synemmenon* „fără nume"), deasupra sunetului *mese* se afla sunetul *trite synemmenon* la distanța de un semiton (actualul *si bemol*, în loc de *si*). Unirea acestor două sisteme, perfecte, mare și mic, ducea la un sistem de 16 sunete, permițînd, cum s-ar spune astăzi, trecerea din *la* min. în

Fig. 1

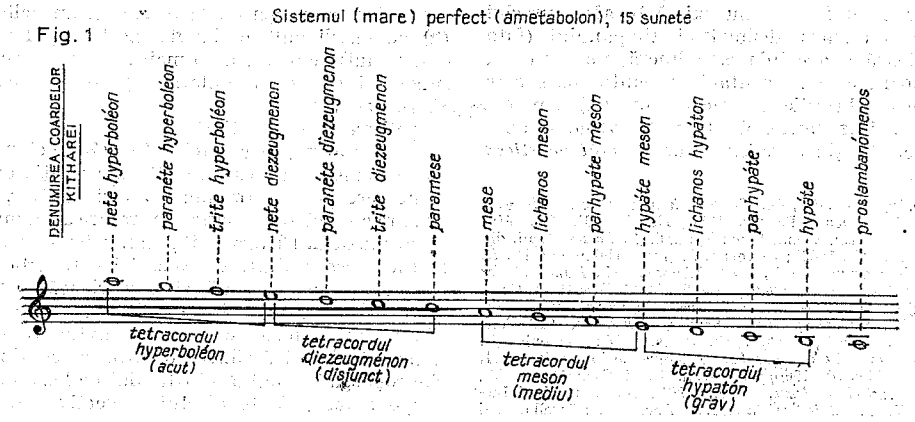


Fig. 2 Sistemul (mic) perfect (metabolon), 11 sunete

Structura sistemului complet, de la acut spre grav

Tetracordul acut		la	nete acut
		sol	paranéte acut
		fa	trite acut
	synaphé	mi	nete disjunct
Tetracordul disjunct		re	paranéte disjunct
		do	trite disjunct
		si	paramése
	diazeuxis		
Tetracordul mediu		la	mese (coarda de mijloc)
		sol	lichanos mediu
		fa	parhypáte mediu
	synaphé	mi	hypáte mediu
Tetracordul grav		re	lichanos grav
		do	parhypáte grav
		si	hypáte grav
	sunetul adăugat	la	proslambanómenos

re min. şi alte schimbări de mod *(metabolon)*. Nu se ştie dacă pentru *si bemol* s-a introdus o coardă în plus sau dacă nu se cobora cu un semiton sunetul coardei care-l dădea pe *si (paramése)*. Ambele sisteme erau bazate pe tetracorduri dorice, care aveau în antic. importanţa gamei majore moderne. Model al ansamblului de moduri **(I, 1)** gr., **s.** avea o dispunere descendentă a tetracordurilor înlănţuite.După Aristoxenos din Tarent (sec. IV î.e.n.), **s.** poseda ca centri polarizatori pe cei trei *la* şi în special pe cel de mijloc *(mese)*, care avea însemnătatea actualei tonici*, fără însă, desigur, a i se atribui funcţiile respective.

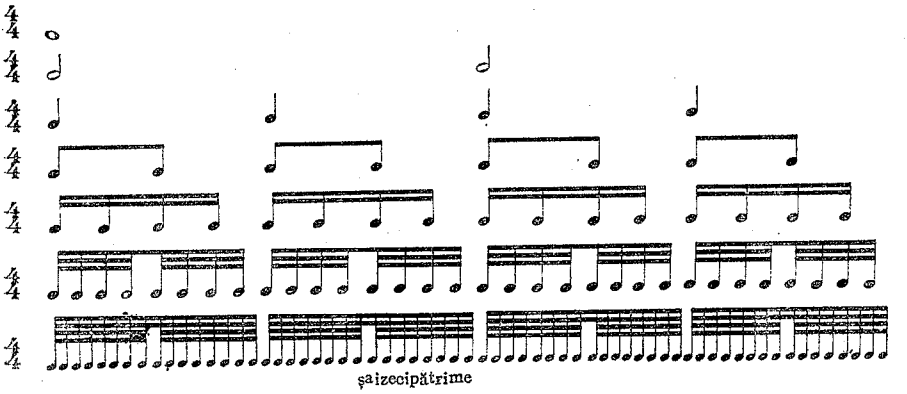
Bibliogr.: Aristoxenos din Tarent (sec. IV î.e.n.), *Harmonica libri III* (Elemente armonice), prima ed., în lb. lat., M. Meibomius Amsterdam, 1652; Klaudios Ptolemaios (sec. II e.n.), *Harmonica*, prima ed., în lb. lat., J. Wallis, Oxford, 1699; Gevaert, A.-F., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (2 vol.), Gent. 1875–1881; Riemann, H., *Katechismus der Musikgeschichte*, Leipzig, 1888–1889; Paribeni, G., *Storia e teoria della musica greca*, Milano, 1929. (D. U.)

syzuygie (cuv. fr.) v. **dipodie.**

şaisprezecime, valoare **(II, 1)** de notă* reprezentînd a şaisprezecea parte dintr-o notă întreagă, în diviziunea **(1)** regulată. (I. R.)

şaisprezecimi

şaizecipătrime, valoare **(II, 1)** de notă* reprezentînd a şaizecişipatra parte dintr-o notă întreagă. Se notează printr-un oval negru cu



şaizecipătrime

codiţă (în dreapta sus, sau stîngă jos) şi patru steguleţe : Cînd există în partiturile* instr. un grup de mai multe ş., notele se pot scrie legîndu-se codiţele cu 4 bare (II, 1) orizontale (ex.). (M. M.)

şamisen (shamisen), instrument popular japonez, avînd ataşată cutiei de rezonanţă* o tijă lungă şi subţire pe care sînt întinse cele trei corzi, puse în vibraţie cu un plectru* dur. Este folosit ca instr. de acompaniament*. Sunetul produs este ascuţit şi metalic. Este folosit şi în teatrul naţional tradiţional (v. *nô*). (L. B.)

şansonetă (< fr. *chansonette*, „cîntecel"), denumire generică a cîntecului francez de muzică uşoară, pe o arie stilistică şi tematică extrem de variată, de la melodia sentimentală sau dansantă la cîntecul poetic sau politic, în care textul poate căpăta o semnificaţie egală sau chiar superioară muzicii. Cîţiva cunoscuţi autori-interpreţi de şansonete : Charles Trenet, Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Léo Ferré, Jacques Brel, Michel Polnareff, Georges Brassens. (R. G.)

şaragan, culegere de imnuri (1) ale bisericii armene, alcătuită între sec. 5—14, ca anexă a psaltirii. Datorate a 20 de autori armeni, imnurile sînt orînduite după cele opt moduri (v. eh.) şi consemnate prin notaţie (IV) ecfonetică.

Bibliogr.: Kuşnariov, H. S., *Voprosî istorii i teorii armianskoi monodiceskoi muziki*, Leningrad, 1958. (G.F.)

şchioapa v. **hodoroaga.**

şchiopu v. **luncanul.**

şirul lui Fibonacci v. **secţiune de aur.**

şlagăr (< germ. *Schlag* „lovitură"), (în muzica uşoară) cîntec de succes, adoptat de marele public. (R. G.)

şofar (shofar), instrument folosit în muzica de cult la vechii evrei. Era confecţionat dintr-un corn de berbec, bine curăţat pe dinăuntru, vîrful cornului devenind locul de suflat (muştiucul*) instr. (L. B.)

ştimă (< germ. *Stimme* „voce"), voce (3) ; în mod curent, se înţelege prin **ş.** extragerea pe o foaie de hîrtie a unei voci (2) din partitura* generală, foaie după care interpretul citeşte „textul" muzical. (G. F.)

t, abrev. pentru : *tenor* (1-3) în partiturile* corale ; *tutti** ; *tempo* (2) (v. *a(l) tempo, tempo primo*) ; *talon** ; *tre* (v. *tre corde*) ; *tasto* (v. *tasto solo*) ; *tonică**.

tablâ, instrument muzical indian provenit din separarea celor două membrane de piele ale instrumentului numit *mridanga* (o tobă* mare cu două fețe) ; t. este o tobă mică cu o singură membrană, ce se ține vertical. Pe sîrma de oțel care fixează membrana de corpul de lemn, sînt atîrnate de jur împrejur lame metalice care vibrează odată cu membrana de piele ce este lovită cu un ciocan. (L. B.)

tablou simfonic v. **programatică, muzică.**

tabor (cuv. arab), tobă mică* cu două membrane întinse pe cele două părți ale carcasei. Instr. arhaic, **t.** a fost utilizat pînă în sec. 16 ca instr. de acompaniere a flautului drept*, amîndouă fiind acționate simultan de aceeași persoană. A rămas ca instr. pop. în Provence, Franța, pînă în zilele noastre. V. *galoubet* (W. D.).

tabulatură, denumire pentru notația (III) muzicală destinată în special unor instrumente cu claviatură* sau cu coarde ciupite. Cele mai importante t. sînt cele pentru orgă* și cele pentru lăută*. **T.** nu folosește propriu-zis semne specific muzicale, ci combinații de litere și cifre, în care, citeodată, intră și cîteva semne de notație muzicală propriu-zisă. Atît t. pentru orgă, cît și cele pentru lăută, diferă de la o țară la alta. *A.* **T.** *pentru orgă.* **T.** *germană* folosește litere mari pentru octava* mare, mici pentru cea mică (v. notarea octavelor), iar, pentru celelalte, litere mici cu liniuțe deasupra (d̄o, d̿o etc.) în combinație cu semnele corespunzătoare valorilor* din notația mensurală (v. *musica mensurata*) sau semne derivate din acestea. Pentru vocea (2) superioară, t. germ. veche, întrebuințează un sistem cu linii, iar t. germ. nouă numai litere și semne. **T.** germ. este scrisă în formă de partitură*. **T.** *spaniolă* folosește cifre arabe ; octava *fa* — *mi*^{1} este notată cu cifre, de la 1 la 7. Pozițiile de octave sînt indicate cu liniuțe sau puncte deasupra cifrelor. Este tot în formă de partitură. Deasupra vocii superioare, la fel ca și la t. pentru lăută, ritmul este indicat cu ajutorul notelor mensurale, utilizîndu-se un singur semn pentru toate vocile. **T.** *italiană, engleză, franceză, nederlandeză* folosesc scriitura cu ajutorul notelor pe două portative*. Se deosebesc prin numărul liniilor, ce intră în componența portativului. În t. *it.* portativul inferior cuprinde 2—6 linii, cel superior 5—8 ; în cea *engl.* și *nederlandeză* portativele conțin între 2 și 6 linii. **T.** *fr.* folosește două portative de cinci linii. *B.* **T.** *pentru lăută.* Această t. întrebuințează în genere litere, cifre, linii precum și semne ritmice derivate din notația mensurală (semibrevis*, minima* etc.), ultimele trecute deasupra semnelor pentru grifură (v. digitație). Caracteristic pentru t. de laută este că, în cadrul scriiturii polif., poate fi notată doar intrarea vocii nu și valoarea, lungimea notelor respective. **T.** it. folosește șase linii, pentru fiecare coardă o linie (lauta fiind acordată : *Sol, do, fa, la, re*^{1}, *sol*^{1}, sau : *La, re, sol, si, mi*^{1}, *la*^{1}), ultima linie, cea mai gravă, este coarda superioară. Pe linie sau deasupra ei, se indică grifura cu ajutorul cifrelor 0—9 (0 = coardă liberă). **T.** fr. întrebuințează cinci linii (începînd cu anul 1584, șase), prima pentru coarda superioară. Acordajul (2) este ca la lauta it., iar grifura este indicată cu ajutorul literelor (*a** = coarda liberă, *b** = grifu 1 etc.). **T.** germ. este concepută pentru o laută cu 5 corzi. Este singura t. care nu folosește linii, corzile fiind indicate cu cifrele 1—5 (acordajul : *do, fa, la, re*^{1} *sol*^{1}, sau : *re, sol, si, mi*^{1}, *la*^{1}) și numărate începînd cu coarda gravă. Grifura este indicată cu ajutorul literelor : *a—e**, pentru grifu (poziția (2)) 1, *f**—*k*, pentru 2, etc. Începînd cu grifu 6, se folosesc litere duble, sau liniuțe deasupra literelor. În Anglia, nu s-a creat o t. proprie, fiind în uz cea fr. Aceasta din urmă, începînd, aproximativ cu anul 1600, a înlocuit treptat, în mai toate țările, celelalte sisteme de notație, menținîndu-se pînă în sec. 18 sub forma de *nouveau ton* al lui Denis Gaultier (acordajul : *La, re, fa, la, re*^{1}, *sol*^{1}). V. *intabulare.*

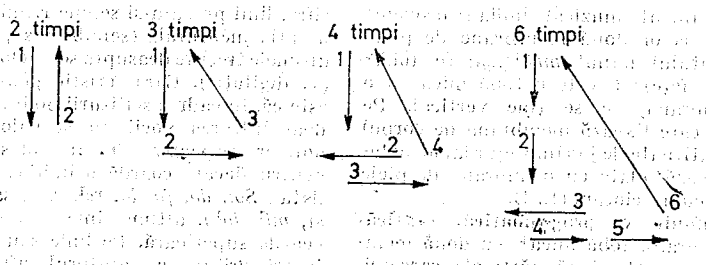
Bibliogr. : Wolf, J., *Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460*, Leipzig, ^{1}1905, ^{2}1913—1919 ; Apel, W., *The Notation of Polyphonic Music, 900—1600*, Cambridge, Massachusetts, 1942., trad. germ., Leipzig, 1962 ; Machabey, A., *La notation musicale*, Paris, ^{1}1952, ^{2}1960. (As. P.)

tabulhana v. **meterhanea.**

tacet (cuv. lat. „tace"), indicație, într-o partitură* corală sau orchestrală, conform căreia o voce (1) sau un instrument încetează să cînte pe parcursul unei părți sau al unui fragment. **T.** *al fine* indică suspendarea participării vocii sau instr. vizat pînă la sfîrșitul piesei. O indicație cu rol asemănător, *contano*, aflată în stimă (v. voce (3)), recomandă interpretului să numere măsurile de pauză* pentru a nu pierde intrarea corectă. În partitură, același termen este

întîlnit acolo unde portativul* instr. sau vocii care tace este pentru moment eliminat.

tactare (it. *battere;* fr. *batre;* engl. *to beat;* germ. *schlagen),* acțiunea de indicare a numărului și stabilire a duratei* timpilor **(I, 2)** din măsura* (măsurile) în care este scrisă o lucrare muzicală, prin mișcarea mîinilor (mîinii) — uneori ajutată de baghetă **(3),** conform unei scheme consacrate pentru fiecare tip de măsură (v. schema). Prin **t.** se stabilește și se determină tempoul **(2)** constant pe parcursul interpretării unei partituri*. Necesitatea **t.** este dovedită în special în cazul lucrărilor pentru ansambluri* de diferite componențe vocale și instr., prin **t.** reușindu-se sincronizarea tuturor interpreților. Urmînd, din punct de vedere istoric, cheironomiei*, **t.** s-a ivit odată cu apariția cîntului pe mai multe voci **(2)** și al notației **(III)** mensurale (v. și *musica mensurata),* cînd un membru al formației trebuia să indice timpii tari, delimitați de barele de măsură. O lungă perioadă, timpii au fost marcați de „bătăi" în podea cu un baston. Cu timpul, dezvoltarea muzicii, complexitatea ei și pretențiile artistice crescînd, a apărut în fața formației dirijorul, care, în tăcere, indică prin gest ritmul, metrica **(1),** tempoul și chiar expresivitatea lucrării muzicale interpretate. Sin.: *batere a măsurii.* V. *dirijat.* (M. M.)



Tactare

tactus (cuv. lat) v. **timp (I, 1).**

Tagelied (cuv. germ) v. **alba.**

tailgate, (cuv. engl. /teilgeit/, „oblonul din spate"), manieră de execuție la trombon* practicat în New Orleans Jazz*, în care se abuza de *glissandi**. Numele provine de la partea rabatabilă din spatele camionului **(t.)** unde era instalată orch. și care se lăsa deschisă pentru ca trombonistul să poată manevra culisa* instr. (M. B.)

taille (cuv. fr.) v. **voce (2** ; **tenor (1)**

taille de viole (cuv. fr.) v. **viole.**

taksîm (taxîm) (cuv. tc.), piesă instrumentală din muzica turcă clasică), de formă liberă, avînd rol de preludiu* în „suita" (fasl) alc cărei pietre se succed într-o ordine fixă: 1. **t.**; 2. *peșrev;* 3. una sau două *beste* (piesă vocală); 4. *aghir semâ'î* (piesă voc. foarte lentă); 5. o serie de 5—15 *sarki* (piese voc. cu părți instr.); 6. *sâz semâ'isi* (piesă instr. înrudită cu peșrevul, cu care se încheie suita). **T.** a compus și Cantemir. V. *baladă* (IV); *maqam.* (Cl. -L. F.)

talangă (it. *campanaccio;* fr. *cloche de vache;* germ. *Kuhglocke),* instrument de percuție idiofon fabricat din aramă, avînd forma unui trunchi de con turtit. În orch. simf. se folosesc mai multe tipuri de **t.**; *cow bell,* o **t.** fără limbă, fixată pe un suport și avînd o lungime de 10—15 cm. Sunetul se obține lovind instr. cu o baghetă **(2)** sau două din metal sau de tobă mică*; *Almglocke,* o **t.** originară din Alpii Bavariei. Ca formă nu diferă de *cow bell* doar că este mai mare (20—40 cm). În orch. se utilizează două asemenea **t.** de dimensiuni diferite; **t.** *carpatină,* o **t.** cu limbă, fără dimensiune precisă; sunetul se obține prin mișcare (instrumentul fiind ținut de o curea). (A. P.)

talea (cuv. lat. „par") v. **izoritmie.**

talgere (talger), instrument de percuție idiofon de origine asiatică, **t.** sînt alcătuite din două discuri metalice de forma unor farfurii. La început, în antic., erau din lemn, ulterior din metal (dintr-un aliaj special). Erau cunoscute de chinezi, asirieni, egipteni, evrei, greci și romani. În Turcia, s-a dat o mare importanță fabricării **t.**, fiind folosite în meterhanele*. În urma războaielor cu turcii, s-au răspîndit și la muzicile militare europ. (sec. 17). În orch. au fost introduse de Gluck prin opera sa *La rencontre imprevue* (1764), apoi adoptate de Haydn și Beethoven. **T.** *turcești* (it. *piatti;* engl. *cymbals;* fr. *cymbales;* germ. *Becken),* au forma unor farfurii, pe care există o spirală ce pornește de la centru spre margine. Se fabrică în diferite dimensiuni, ca grosime și diametru, formînd o garnitură mare (de la 10 pînă la 22 de variante, cu diametru de la 25 pînă la 60 cm), garnitură ce se împarte în trei categorii: acută, medie și gravă. **T.** *chinezești* (it. *piatti cinesi, cinelli;* engl. *chinese cymbals;* fr. *cymbales chinoises;* germ. *chinesische Becken).* Se deosebesc de **t.** turcești atît ca formă cît și ca sonoritate. Marginile lor sînt puțin îndoite în sus, iar sonoritatea se aseamănă vag cu cea a gongului*. **T.** *chinezești* au de asemenea diferite dimensiuni: de la 30 pînă la 60 cm. diametru. În orch.

se utilizează numai pentru efecte speciale. **T. cu pedală** (it. *charleston;* engl. *high-hat, foot cymbals;* fr. *cymbales à pedale;* germ. *Charleston-Becken, Fussbecken).* De proveniență engl., utilizat în jazz*, instr. este introdus și în orch. simf. contemporană. Este format din două **t.** montate pe un suport vertical. **T.** de sus este mobil, iar cel de jos imobil. Cel mobil, acționat de o pedală*, îl lovește pe cel de jos. Diametrul unui talger este cca 20—30 cm. **T. zornăilor** (it. *piatto tintinnante;* engl. *sizzle cymbal,;* fr. *cymbale bourdonnante;* germ. *Klirrbecken).* Este un **t.** turcesc pe care sînt montate 5—7 nituri speciale. În urma loviturii (cu baghete **(2)** de tobă mică*), produce, datorită niturilor, un zornăit. (A. P.)

talon (cuv. fr. „călcîi") **1.** Piesă montată la extremitatea inferioară a arcușului*; servește la reglarea tensiunii părului și la apucarea corectă a arcușului, în vederea unei complexe stăpîniri a trăsăturii și a specialităților de mînă dreaptă. **2.** Indicație de execuție privind trăsătura de arcuș în pătrimea inferioară a arcușului. (G. M.)

tambour de basque (cuv. fr.) v. **tamburină.**

tambourine (à main) (cuv. fr.) v. **tamburină.**

tambour sur cadre (cuv. fr.) v. **amburină.**

tambură, instrument de coarde popular din familia lăutei*, răspîndit în Bulgaria. Poate avea pînă la 12 coarde, dintre care unele sînt purtătoare ale melodiei iar altele, de tipul burdonului **(II, 2),** servesc pentru acompaniament* și sînt acordate **(2)** în cvarte* și în cvinte*. (L. B.)

tamburello (senza sonagli) (cuv. it.) v. **tamburină.**

tamburină, instrument de percuție idiofon străvechi, semnalat încă din antichitate. Este figurată pe basoreliefurile din piramidele egiptene și menționată în scrierile romane, din care reiese că era folosită în dansurile fetelor. De asemenea o găsim în muzica unor popoare vechi din Orient: la chinezi *(to-pai),* la evrei *(thop),* la indieni *(kangari),* precum și în muzica fostelor seraiuri turcești. De multe sec. este instr. pop. în Italia, Spania, Franța, U.R.S.S. (Azerbaijan și Gruzia) și nelipsită în dansurile țigănești. Deși un instr. atît de pop., **t.** a fost introdusă în muzica cultă abia în prima jumătate a sec. 19 (în opera *Oberon* de Weber). În orch. simf. se folosesc două feluri de **t.**: a) **t. cu talgere** (it. — *tamburo basco, tamburino;* sp. *pandero;* fr. — *tambour de Basque;* engl. — *tambourine, timbrel;* germ. — *Tamburin, Schellentrommel)* și b) **t.** fără talgere (it. — *tamburello (senza sonagli);* fr. — *tamburin (à main), tambour sur cadre;* engl. — *hand drum;* germ. — *Handtrommel, Rahmentrommel).* Instr. constă dintr-o membrană montată pe o ramă rotundă din lemn, cu sau fără talgere. Sunetul se obține în mai multe feluri: agitînd instr. cu mîna, lovind membrana cu podul palmei, frecînd-o cu degetul mare sau lovind-o cu baghetele **(2)** de tobă* mică sau cu măturelele*. (A. P.)

tamburiță (diminutiv de la tambură*), instrument cu trei sau patru coarde. Sunetul se produce prin ciupire. Este răspîndit la popoarele iugoslave. Există astăzi o întreagă familie de **t.** din care se pot alcătui formații (tamburași). (L. B.)

tamburo basco v. **tamburină.**

tamburo muto v. **tom-tom.**

tam-tam, instrument de percuție* idiofon, de origine asiatică, folosit inițial într-un cadru ceremonial. Este un fel de gong* de forma unui disc mare, din bronz, puțin bombat, cu marginile ușor îndoite spre interior. **T.** are diferite dimensiuni, de la 60—120 cm ∅, de unde și cele trei categorii: *mare, mijlociu* și *mic.* Este suspendat cu o coardă (de obicei din mătase) pe un suport și lovit cu un ciocan învelit cu piele sau cu postav. În orch. simf. a fost introdus de către Jean-François Lesueur în opera sa *Ossian* (1804). (A. P.)

tanbur, instrument de coarde din familia lăutei* răspîndit în Orientul mijlociu arab. Are o tijă lungă ce corespunde cutiei de rezonanță* de mărime mică, tijă pe care sînt întinse între două și șase coarde (după tipul instr.) ce sînt puse în vibrație prin ciupire cu un **plectru*** de oțel sau de lemn. Poate fi întrebuințat ca instr. solistic dar și acompaniator al cîntării vocale. Dimitrie Cantemir era un virtuoz al acestui instr. (L. B.)

tango, dans* sudamerican, cu îndepărtate origini africane, cristalizat ca gen în Argentina, dar prezentînd înrudiri ritmice cu habanera* cubaneză. Ca dans de salon (de perechi), **t.** a cunoscut, în Europa o mare popularitate între 1920 și 1940; tendință de reluare după 1970. Formația instr. tipică a **t.** argentinian este alcătuită din acordeon, violine, ghitară și pian. Alături de vals*, **t.** a fost intens cultivat de compozitorii români din perioada interbelică (I. Vasilescu, P. Alexandru, I. Fernic ș.a.), cînd este creat și un gen specific muzicii ușoare românești, **t. -romanță.** (R. G.)

Tanzmeistergeige (cuv. germ.). v. **poche.**

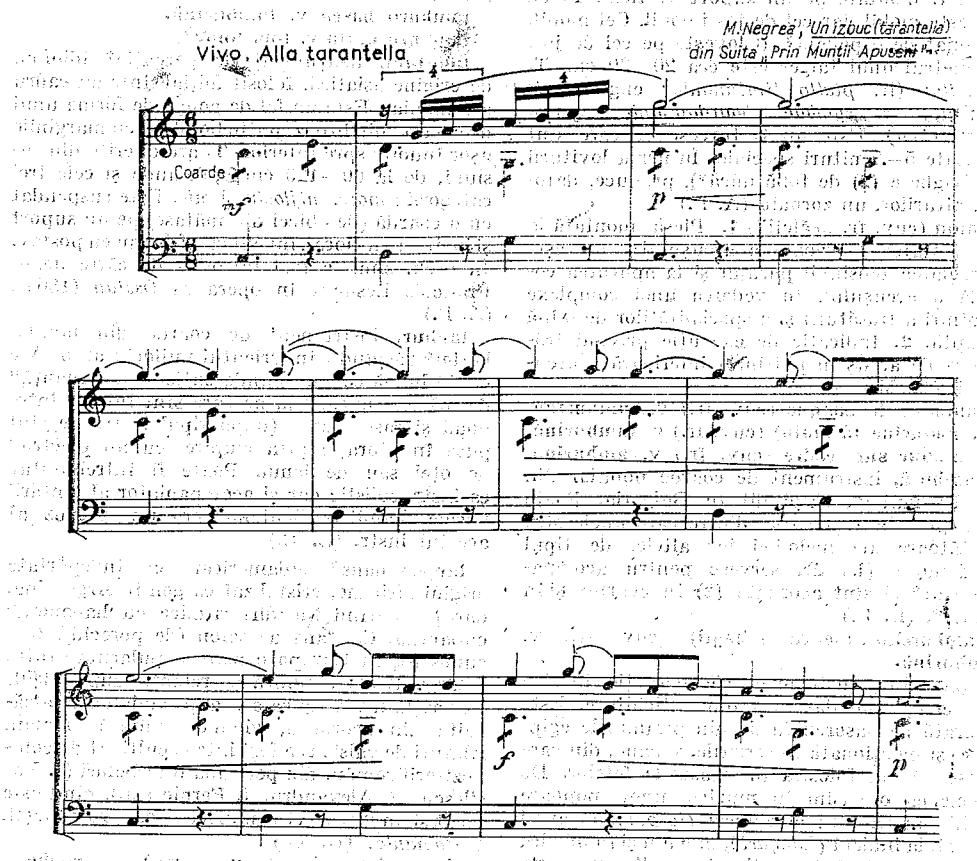
tape-music (cuv. engl.) v. **electronică, muzică; sintetizator; sonotecă.**

taraf, nume ce se dă grupului de muzicanți (formației* populare) în unele zone ale țării, ce cîntă la horă **(2)** sau la alte manifestări populare. Componența grupului poate fi alcătuită după specific local (zone folclorice), dar și după posibilitățile ce stau la îndemînă. Repertoriul unui **t.** cuprinde muzică de joc*, adică însoțitoare a jocului*, muzică de acompaniament*, la cîntările vocale cu text, melodii din repertoriul vocal ce se execută instr., ca muzică „de ascultat" etc. (L. B.)

taragot (torogoată), instrument de suflat cu ancie* simplă, asemănător clarinetului* (ceva mai mare) dar care produce un sunet apropiat de acela al saxofonului*. Răspîndit în Banat și

Ardeal, se bucură de mare popularitate în executarea melodiilor folc. (L. B.)

tarantella (cuv. it.), dans* popular cu un caracter vioi, specific Italiei de sud. Se execută în cupluri, dansatorii acompaniindu-se în unele cazuri de tobe* și nachere (v. lemn (2)). Muzica



este interpretată de obicei la chitară. Tempoul (2) este în general lent la început și foarte rapid în final, metrul* ternar* (3/8 sau 6/8), iar ritmul se constituie din succesiuni de optimi*. T. pătrunde în muzica cultă în sec. 19 și, în numeroase cazuri, este tratată ca piesă de virtuozitate* (Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Rossini). T. celebre au scris, în muzica românească, A. Castaldi și Martian Negrea (cea din urmă este inclusă în Suita simf. *Prin Munții Apuseni*) (C. A. B.)

tarele v. de tarc.

Taschengeige (cuv. germ.) v. pochette.

tastă (< it. *tastare* „a pipăi"), clapa (1) care, prin apăsarea sau lovirea cu degetele, pune în funcțiune mecanismul de producere a sunetelor la instrumentele cu claviatură* (pian*, orgă*, clavecin* etc.). T. albe, acoperite cu fildeș, reprezintă gama* diatonică* *do* major, iar t. negre, din abanos, corespund semitonurilor*. La unele instr. vechi, culorile sînt distribuite invers.

tastieră (< it. *tastiera*). 1. Claviatură*. 2. V. limbă: *sulla tastiera*.

tasto solo (loc. it. „tastă singură"), indicație utilizată în epoca basului cifrat*, în cazul uneia sau mai multor note ce trebuiau executate fără acorduri sau acompaniament*. În cazul unei singure note izolate, indicația se reducea la un zero (4) scris deasupra notei. Abrev.: *t.s.*

teatru instrumental (muzical) v. obiect sonor; sincretism.

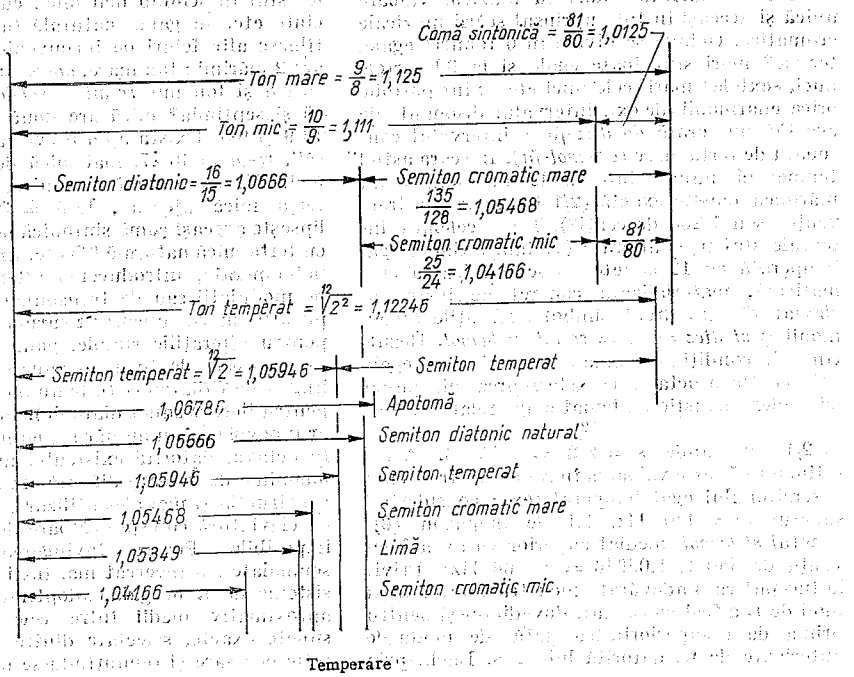
tedeum (cuv. lat.) 1. Imn (1) atribuit lui Niceta de Remesiana (335—404), care începe cu cuvintele: *Te Deum laudamus...*; 2. Slujbă bis. ținută cu prilejul unor momente solemne (în afara liturghiei*), care începe cu imnul t. (1). Sin. *molévie* (sl., *molehen*, rugăciune de mulțumire"). 3. Compoziție muzicală de tipul cantatei*. Cultivat de clasici, a atins punctul culminant prin T. lui Bruckner.

Bibliogr.: Pann, A., *Irmonologhion — Catavasier în care se coprind catavasiile sărbătorilor dumnezeeşti, asemănîndele glasului şi douăzeci şi una doxologhii.* Buc., [2]1854, p. 244.

telea v. **izoritmie (1)**.

temă (fr. *thème*; germ. *Thema*; engl. *theme*; it. *téma*), idee muzicală integral expusă, cu sens de sine stătător. Particularităţile expresive şi structurale ale **t.** depind de particularităţile stilului* şi ale formei* muzicale în care se încadrează şi, implicit, de specificul travaliului (v. dezvoltare) la care urmează să fie supusă. Astfel, **t.** de fugă* — ale cărei dimensiuni oscilează între un motiv* şi o perioadă **(1)** — este adecvată tratării prin modalităţi preponderent contrapunctice (augmentare* şi diminuare* ritmică, inversare*, recurenţă* etc.); temele sonatei* — acoperind fiecare aprox. o perioadă — sînt construite pe de o parte în funcţie de opoziţia care se instituie între ele, iar pe de altă parte în funcţie de operaţiile dezvoltătoare la care urmează să fie supuse; **t.** ciclului variaţional (sau a temei cu variaţiuni) se distinge prin capacitatea de a suporta un amplu travaliu variaţional; **t.** (sau temele) rondo*-ului — depăşind în general lungimea unei fraze* — au structuri relativ mai simple şi adoptă un ton relaxat, destins. (S. R.) **T.** *cu variaţiuni*, gen **(1, 2)** şi form* muzicală, constituind o lucrare de sine stătătoare sau o parte de ciclu **(1, 2)** (de ex. în cadrul sonatei); se distinge prin capacitatea de a suporta un amplu travaliu variaţional (v. variaţie **(1)**). Avînd ca punct de plecare o **t.** proprie şi, cu precădere, una preluată din creaţia altor compozitori (sau din cea anonimă, inclusiv folclorică), variaţiunile modifică treptat **t.** prin procedee ornamentale* şi figurative*, contururile acesteia rămînînd recognoscibile, dată fiind păstrarea unor piloni melodici şi, mai ales, armonici. Tonalitatea **(2)** rămîne pe parcursul variaţiilor cea de bază, singura abatere permisă fiind (în cazul unei **t.** majore*) o temporară înscriere a uneia dintre variaţii în omonima* minoră*. Sînt mai rare cazurile în care, în cadrul **t.** cu variaţiuni de tip „ornamental", se apelează şi la procedee contrapunctice*, de felul acelora întîlnite în passacaglia* sau în ciaconă*; uneori, ciclul poate sfîrşi (ca la Beethoven, Brahms, Reger) printr-o fugă*. Cînd ciclul este mai evoluat, se disting subcicluri, marcate de revenirea periodică a **t.** (la rîndu-i mai mult sau mai puţin modificată) (G. F.)

temperare (< lat. *temperare* „a potrivi, a modera"; fr. *tempérament*; it. *temperamento*; germ. *Temperatur*; engl. *temperament*), denumire generală dată procedeelor şi operaţiilor elaborate în timp pentru a se obţine sisteme de intonaţie **(1, 1)** în care să fie egalizată (uniformizată), întîi parţial şi apoi total, mărimea acelor intervale* muzicale omonime care au valori diferite în gama prin cvinte* (Pitagora) şi în cea naturală* sau armonică (Zarlino). Prin această egalizare s-a simplificat construcţia instr. muzicale cu claviatură*, s-a redus numărul alteraţiilor* s-a putut compune, transpune (v. transpoziţie) şi executa muzică în orice tonalitate **(2)** şi a devenit posibilă enar-



Temperare

monia (2). Se cunosc sisteme de t. *neegală* și *egală* (germ. *Gleichschwebende*). În primele, părăsite în prima jumătate a sec. 18, numai unele intervale erau uniformizate, alese dintre cele mai utilizate, cu alterațiile necesare și posibile. Prin aceasta se putea compune, transpune și executa muzică într-un număr redus de tonalități (cu puține alterații la cheie*) și numai în acestea se putea modula (v. modulație); instr. muzicale cu sunet fix erau construite și acordate (1) corespunzător. (Ex.: la orga* din castelul regal danez din Frederiksborg, construită în anul 1612 și restaurată fidel de A. Cavaillé-Coll în sec. trecut, sînt utilizabile numai tonalitățile *do*, *sol* și *re*). În sistemele de t. egală, octava* este împărțită într-un număr de intervale exact egale: 12 (A. Werckmeister), 31 (N. Vicentino), 41 (P. von Jankó), 43 (J. Sauveur), 53 (Mercator-Holder) și chiar 55 (Chr. Huygens). La acestea trebuie adăugate vechile sisteme orient. de t. egală: cel arabo-persan cu 17 trepte în octavă și cel indian cu 22 de trepte (*sruti*) (v. microintervale). T. ideală este aceea cu 53 de sunete* în octavă*, deoarece permite orice fel de intonație netemperată sau temperată, în 53 de tonalități diferite. Utilizarea ei este însă posibilă numai în cazul vocii sau al instr. cu coarde și arcuș practic, nu poate fi vorba de claviaturi* cu 53 de sunete în octavă. ■ Problemele ridicate de inconvenientele sistemelor expuse au fost soluționate prin adoptarea t. *egale* (uniforme) cu 12 semitonuri* în octavă. Un asemenea semiton are cea mai mică valoare considerată astăzi în muzică, valoare unică și aceeași în tot cuprinsul scării muzicale cromatice. Octava se divide în 6 tonuri* egale, terțele* mari sînt toate egale și la fel terțele mici, sextele* mari, cele mici etc. Sînt posibile orice enarmonii (de ex., intervalul disonant de cvartă* micșorată *do diez-fa* = intervalul consonant de terță mare *re bemol-fa*). În scara astfel temperată numai intervalele de octavă au mărimea acustic exactă (2/1 în raport de frecvențe* sau 1 200 de centi*). Toate celelalte intervale sînt ușor alterate (v. tab.). Gama egal temperată cu 12 sunete în octavă (gama cromatică*), materializată concret pe instr. cu claviatură, are drept simbol egalitățile (enarmoniile) *si diez* = *do* = *re dublu bemol*. Rezultînd din condiția ca suma a 12 semitonuri egale (*s*) să dea o octavă, ea este reprez. din punct de vedere acustic-matematic de relația $s^{12} = 2/1$, de unde $s = \sqrt[12]{2} = 1{,}05946$. Acest ultim număr este valoarea în raport de frecvențe a semitonului egal temperat (ex.: considerînd sunetul *la* = 440 Hz dat de diapazon (6), sunetul *si bemol* imediat superior va avea frecvența de 440 × 1,05946 = c. 466 Hz). Privit la început ca o adevărată monstruozitate, acest mod de t. a fost consacrat, dovedindu-și pentru prima dată superioritatea față de modurile anterioare de t., datorită lui J. S. Bach, prin preludiile și fugile din *Das wohltemperierte Klavier* (2 vol., 1722 și 1744), scrise cîte 2 în fiecare tonalitate maj. și min. avînd ca tonică*, rînd pe rînd, toate cele 12 sunete temperate. După aceasta, sistemul lui Werckmeister a devenit unicul sistem de acordare (2) a instr. cu claviatură. ■ T. *pluricromatică*, denumire dată uneori diviziării octavei, t. în 36, 48 sau mai multe microintervale* egale (t. *cvartilonală*, prin sferturi de ton; t. *sextilonală*, prin șesimi de ton etc.). ■ Se admite că ideea t. a fost enunțată pentru prima dată de spaniolul Bartolomeo Ramis de Pareja, în *De Musica Tractatus* (1482), unde propune ca în terța mare *do-mi* diferența de o comă* sintonică (81/80) dintre *mi pitagoric* (81/64) și *mi natural* (5/4) să fie temperată, adoptîndu-se un sunet mediu între cei doi *mi*. Din sec. 16, pe măsură ce se extindeau instr. muzicale cu sunet fix, inconvenientele vechilor intonații practicate (pitagorică și naturală) au devenit tot mai supărătoare, impunîndu-se soluții de remediere. În gama prin cvinte, necesitatea t. a fost impusă de consecințele care rezultă din faptul că prin suprapunerea a 12 cvinte* nu se ajunge la un sunet egal cu cel rezultat din suprapunerea a 7 octave, ci la unul mai înalt cu o comă* pitagorică (diatonică). În această gamă, semitonul diatonic* (limma) este mai mic cu o comă pitagorică decît semitonul cromatic* (apotome*); terța mare și sexta mare depășesc mărimea intervalelor omonime naturale (ale armonici (III, 1)), astfel că nu se pot obține acorduri* pure; răsturnările* lor sînt în schimb mai mici, cu aceleași consecințe etc. În gama naturală (armonică) se întîlnesc alte feluri de inconveniente. Aici tonul are 2 mărimi: ton mare, *do-re* = *fa-sol* = *la-si* = 9/8 și ton mic *re-mi* = *sol-la* = 10/9, astfel că și septimia* mică are două valori diferite: 16/9 și 9/5. Există apoi o cvintă perfectă „joasă", *re-la* = 40/27, mai mică decît cvinta perfectă 3/2 cu o comă sintonică, și, implicit, o terță mică „joasă", *re-fa* = 32/27, căreia îi lipsește aceeași comă sintonică pentru a fi egală cu terța mică naturală 6/5 etc. În aceste sisteme, netemperate, introducerea alterațiilor, impusă de modulații sau de transpuneri, creează complicații mari, uneori insurmontabile. Numai pentru alterațiile simple, gama prin cvinte ar avea nevoie de încă 14 sunete în octavă, pe lîngă cele 7 diatonice (cîte un diez* și un bemol* pentru fiecare sunet diatonic). În gama naturală ar fi nevoie de un număr și mai mare de alterații în octavă, datorită existenței multor intervale omonime de valoare diferită. În aceste condiții, construcția și mai ales utilizarea instr. muzicale cu claviatură corespunzătoare deveneau practic imposibile. Pentru învingerea dificultăților semnalate s-a încercat mai întîi să se elaboreze sisteme de t. neegală, adoptîndu-se fie sunete aproximativ medii între cele apropiate, fie sunete exacte, selectate dintre toate cele teoretic necesare și renunțîndu-se pur și simplu la

cele mai puțin folosite în compoziții. În primul caz, octava era împărțită în 12 intervale de semiton, dintre care unele neegale, iar în cel de-al doilea în 12, 17, 19 sau 31 de sunete cu cele mai diferite valori ale intervalelor omonime. T. neegale încercate nu puteau însă da satisfacție, mai ales pentru că permiteau puține modulații și transpuneri exacte, limitate la un număr redus de tonalități. Nodul gordian al crizei în care se afla t. în a doua jumătate a sec. 17 a fost tăiat de organistul, compozitorul și matematicianul Andreas Werckmeister. Acesta, reluînd sistemul cu 12 trepte în octavă schițat de Mersenne în 1636, îl dezvoltă și-i dă formă teoretică definitivă. La adoptarea acestei t. au contribuit mult J. D. Heinichen și J. G. Neidhardt. Opunerea contra noului sistem s-a manifestat și după ce Bach a dovedit în mod strălucit posibilitățile și avantajele t. cu 12 semitonuri egale; chiar în sec. nostru s-a repetat părerea că gama egal temperată cu 12 trepte ar fi o denaturare grosolană a adevăratei simțiri muzicale. Această gamă, care sacrifica puritatea intonației intervalice și acordice în favoarea rațiunii și a practicii, a însemnat desigur un compromis — dar un compromis creator: ca este alfabetul în care au scris muzică toți compozitorii din ultimul sfert de milen. și mai bine.

Bibliogr.: Mersenne, M., *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636; Werckmeister, A., *Musikalische Temperatur*, 1691; Neidhart, J. G., *Die beste und die leichteste Temperatur des Klavichords*, 1706; Holder, W., *A Treatise of the Natural Grounds and Principles of Harmony*, Londra, 1731; Riemann, H., *Katechismus des Musikgeschichte*, Leipzig, 1889; Jankó, P. von, *Ueber mehr als zwölfstufige gleichschwebenden Temperaturen (III, Ueber ein einundvierzigstufiges System)*, în: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, Leipzig, 1801; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)*, Berlin, ¹1891, ⁵1921; Garnauld, P., *Histoire et influence du tempérament*, Paris, 1929; Cuclin, D., *Monografii. Contribuții la o eventuală reformă a fundamentelor muzicii*, Buc., 1934; Magni-Duflocq, E., *La fisica del suono*, Milano, 1934; *Larousse de la Musique* (2 vol.), Paris, 1957; Teodoru, D., *Aplicarea matematicii la studiul fenomenelor muzicale*, în: *Studii muzicologice*, 7/1958; Berger, W., *Intonație temperată și netemperată*, în: *Muzica*, nr. 11, 1960; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Buc., 1962. (D. U.)

temple blocks (cuv. engl.) v. **nucă de cocos**.

tempo (cuv. it. „timp"; la pl. *tempi*; lat. *tempus*) **1.** (sensul inițial) Timp (**I, 2**) al măsurii*. **2.** Gradul de iuțeală cu care trebuie executată o lucrare muzicală. Factor important pentru redarea exactă a caracterului unei compoziții (**1**) muzicale, **t.** trebuie indicat cu aceeași precizie ca și înălțimile (**2**), duratele (**11**) și intensitățile (**2**) sunetelor. Dar abia începînd din sec. 19, datorită metronomului*, această notare exactă a devenit posibilă. Mai înainte, **t.** era păstrat prin tradiție, lăsat la libera alegere a interpretului sau stabilit pe baza unor termeni convenționali — cu valoare relativă — folosiți și astăzi. Acești termeni, de origine it., privind mișcarea propriu-zisă (*largo**, *lento**, *adagio**, *andante**, *moderato**, *allegretto**, *allegro**, *presto** etc.) pot fi completate cu unele indicații referitoare la caracterul muzicii (*giocoso, scherzando, con anima, con brio, con spirito, con moto, con fuoco, mosso, agitato, appassionato, energico, malinconico, mesto, tranquillo, amabile, semplice, grazioso, cantabile, misterioso* etc.). Numeroase indicații de mișcare și caracter apar și în alte limbi (germ., fr.), în special atunci cînd termenii convenționali se dovedesc insuficienți. Alături de toți acești termeni, pentru a stabili cu precizie **t.**, trebuie să existe și indicația metronomică (numărul de bătăi pe minut, fiecare bătaie corespunzînd de obicei unei note cu valoare* de pătrime* — v. metronom). În cuprinsul aceleiași piese pot apare schimbări de **t.**, care trebuie notate la fel de precis, și reveniri la mișcarea inițială (cu indicația *a* **t.** sau **t.** *primo*). Uneori schimbările se fac treptat, în acest caz fiind necesari termeni agogici* care indică o rărire a **t.** (*allargando**, *rallentando**, *ritenuto** etc.) sau o accelerare (*accelerando**, *precipitando**, *stretto**, *stringendo** etc.).

Mărimea intervalelor centrale în gamele naturală, pitagorică și temperată (cromatică)

Intervalul	Mărimea exprimată în		
	rapoarte de frecvență	numere zecimale	cenți
Terță mică:			
— pitagorică și naturală joasă	$\frac{32}{27}$	1,185	294
— temperată	—	1,189	300
— naturală	$\frac{6}{5}$	1,200	316
Terță mare:			
— naturală	$\frac{5}{4}$	1,250	386
— temperată	—	1,260	400
— pitagorică	$\frac{81}{64}$	1,266	408
Cvartă:			
— naturală și pitagorică	$\frac{4}{3}$	1,333	498
— temperată	—	1,335	500
— naturală „înaltă"	$\frac{27}{20}$	1,350	519
Cvintă:			
— naturală „joasă"	$\frac{40}{27}$	1,481	680
— temperată	—	1,498	700
— naturală și pitagorică	$\frac{3}{2}$	1,500	702

T. poate fi indicat, în unele cazuri, prin referirea la o mișcare cunoscută: t. *di minuetto*, t. *di mazurka* t. *di Walzer*, t. *di marcia*, *Alla siciliana*, *All'ongarese**, *Alla turca*. V. *mișcare* (2). (A. R.)

tempo rubato (loc. ital. „durată furată"), indicație și implicit manieră de interpretare care constă în modificarea unor durate (II) în timp ce pulsația metrică se menține neschimbată. Termenul a fost introdus de P. Fr. Tosi (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*, 1723). Indicații și recomandări practice privind această manieră se găsesc deja în scrierile lui Zacconi (1592), Peri (1600), Caccini, (1602), apoi, după Tosi, la Quantz (1755), C. Ph. E. Bach (1753, 1787), L. Mozart (1756), W. A. Mozart (1777). D. G. Türk (1789). În această accepție a termenului, t. este o manieră indispensabilă atît în interpretarea monodiei* acompaniate a basului continuu* cît și în acea a stilului pianistic mozartian sau chopinian (unde devine un element expresiv deosebit de caracteristic). Unii autori descriu, alături de acest t. zis „sever" (germ. *gebundenes* t.) și un t. *liber* care constă în „grăbirea și reținerea capricioasă a mișcării în ambele mîini" (Czerny, 1846), acesta însă, aidoma conceptului parlando rubato adoptat de folcloriști care stă la baza sistemului (II, 6) ritmic cu același nume, intră în obiectul agogicii*. Confuzia terminologică între *rubato** și t. s-a ivit (după Eggebrecht, 1955) în urma dispariției practicii de acomp. de tip baroc*, în timp ce termenul tempo* și-a pierdut treptat sensul de „timp, valoare, durată" și a devenit sinonimul cuvintelor „mișcare, viteză". (Fr. L.)

tempus (cuv. lat. „timp"), v. **musica mensurata**; **mensura (2)**; **timp (I, 1)**.

tenor (< it. *tenore*; fr. *ténor*) 1. Vocea (1) bărbătească cea mai înaltă, cu ambitus (1) do^1–do^2 (v. notarea octavelor). Ca voce solistică, după caracterul său, t. poate fi *liric*, *dramatic* (variantă germ. *Heldentenor* „t. *eroic*"), *spinto* etc. În sec. 18, denumirea de t. le-a înlocuit pe cele fr. mai vechi: *taille* și *haute contre*. V. falsetist. (1, 2). 2. Vocea (2) a treia într-o structură polif. sau arm. la patru voci. A fost la începuturile polifoniei* vocea principală (v. t. (3); contra-tenor; *organum*; motet). În partiturile* corale actuale, t. se notează în cheia* *sol*, efectul fiind însă cu o octavă* mai jos. În partiturile mai vechi, se nota în cheia *do* de t. (pe linia a patra a portativului*). 3. (cu accentuare pe prima silabă; lat. „cel care ține"; fr. *téneur*). Vocea (2) care, în polif. sec. 12–16, deținea *cantus firmus**-ul. 4. Ton de recitare în psalmodie*. V. și *recto tono*. 5. Instrumente* cu un ambitus corespunzător t. (1), ex.: sax., trb., tuba, *Tenorhorn* (v. fligorn (2)), *tenor viol* (v. viole (1)) etc. Aceste instr. sînt fie transpozitorii (v. transpoziție) fie se notează în cheia de t. Violoncelul* este notat, pentru registrul (1) corespunzător, în aceeași cheie. (G. F.)

Tenorhorn (cuv. germ.) v. **fligorn (2)**.

tenorino (cuv. it., diminutiv de la *tenor*) specie de tenor (1) lejer caracterizată printr-o mare agilitate în zona falset*-ului și o forță de emisie redusă. V. falsetist (1). (C. A. B.)

tenoroon (cuv. engl.) v. **fagottino**.

tenor viol (cuv. engl.) v. **viole (1)**.

tenor violin (cuv. engl.) v. **violă**.

tenso v. **jeu-parti**.

tenuto (cuv. it. „ținut"), indicație prin care se recomandă respectarea valorii* exacte a notelor. Se utilizează în special în pasaje bogate în note executate *staccato**, pentru a marca un contrast. Indicația nu implică rărirea mișcării (2). Abrev.: *ten.*

teorba v. **arciliuto**.

teoreticon (theoriticon) v. **propedie**.

teoria instrumentelor v. **instrumentație**.

teoria muzicii 1. (T. superioară a muzicii), studiul elementelor tehnice și de sistem (II) ale artei muzicale, întreprins la un nivel conceptual superior, cu o obligatorie viziune de sinteză și implicînd considerarea obiectului în perspectivă istorică; ca și estetica* muzicală, pe care uneori o interferează, t. superioară a muzicii ține de latura sistematică a științei muzicii (v. muzicologie). 2. (T. didactică a muzicii), disciplină al cărei obiect și scop îl constituie determinarea și definirea elementelor și categoriilor tehnice uzuale ale muzicii (inclusiv a elementelor de scris-citit muzical, care cad în sarcina unei t. *elementare* a muzicii), corespunzător necesităților de învățare a acestora. Privită dincolo de cele două accepțiuni menționate (despărțirea de sensuri a conceptului se produce de altfel tîrziu, mai ales ca urmare a necesităților impuse de dezvoltarea învățămîntului muzical), și anume în sensul ontologic al unui demers teoretic fundamental, al unui „prim gest" de a da expresie teoretică elementelor constitutive ale muzicii, t. muzicii este, dintre toate disciplinele subordonate artei muzicale, poate cea mai îndreptățită — inclusiv prin generalitatea domeniului ei — să se revendice de la gîndirea și scrierile *despre* muzică ale anticilor. Trecerea de la *teoriile* despre muzică la *o* t. a muzicii, deci constituirea acesteia din urmă ca știință a avut loc în ev. med.: învățarea muzicii în *quadrivium** era sin. cu învățarea științei muzicii iar compoziția (2) însăși va fi socotită sec. de-a rîndul mai mult știință decît artă. De-a lungul întregii ei dezvoltări medievale și continuînd cu Renașterea* și în parte cu barocul*, t. muzicii se configurează ca o știință „totală" a muzicii, ca un *summum* al diferitelor discipline și specialități teoretice muzicale particulare. Ponderea cea mai mare în acest complex teoretic — în alcătuirea căruia intrau și o seamă de elemente moștenite din antic., în speță concepțiile și teoriile referitoare la bazele fizice (acustice*) și matematice ale muzicii — o dețineau disciplinele slujind direct practica muzicală, anume contrapunctul* și armonia (III, 2). (Emanciparea acestora din

urmă nu se realizează cu ușurință; un reper: *Tratatul de armonie* de Rameau (1722), încă tributar „sincretismului" teoretic originar). V. *analiză*. (Cl. E. F.)

teremin v. **electrofone instrumente.**

tererem v. **ceratimă.**

termenvox, v. **electrofone, instrumente.**

terminatio (cuv. lat. „sfîrșit") v. **psalmodie.**

terminație (< lat. *terminatio*) **1.** Termen împrumutat din arta retoricii pentru a desemna o concluzie melodică (spre deosebire de cadență (1) ce desemnează o concluzie armonică). **T.** este *masculină* dacă nota finală a melodiei este o notă lungă; ea devine *feminină* dacă nota finală este scurtă. V. *clausula*. **2.** Într-un tril*, **t.** arată modul în care este rezolvat acest ornament* melodic. **T.** trilului, lăsată multă vreme la latitudinea executantului, a început a fi notată de pe la mijlocul sec. 19. **3.** (lingv.). Sunet sau grup de sunete de la sfîrșitul unui cuvînt; partea variabilă a unui cuvînt de la sfîrșitul lui, prin opoziție cu rădăcina (radicalul), invariabilă. (D. U.)

ternar, structurare pe baza raportului 1/3 sau 3/1. Determinarea de **t.** se folosește: **1.** În domeniul duratelor **(I, 1)**: *ritm* **t.** ritm* format din 3 unități; *măsură* **t.,** măsură* formată din 3 timpi **(I, 2)**; *diviziune* **(1) t.,** împărțirea unei valori în trei (ex. triolet*) — de notat că subîmpărțirea fiecărei treimi continuă mai departe binar* (în caz că nu e specificat contrariul). Notația (I) modernă are într-adevăr la bază principiul diviziunii (1) binare, cealaltă păstrînd un caracter fortuit (în ev. med. era invers — v. mod **(I, 3)**; *musica mensurala*). **2.** În domeniul formei, deși aici se preferă termenul de „tripartit" (v. formă). (A. M.)

terță (< it. *terza* „a treia") **1.** Intervalul* (simplu) dintre o treaptă* și a treia (ascendent sau descendent) a scării* muzicale diatonice*; se cifrează cu 3. Tipuri diatonice în sistemul temperat*: **t.** *mare* (ex.: *do-mi, fa-la*), valorează 4 semitonuri* și se cifrează 3 M; **t.** *mică* (ex.: *re-fa, mi-sol*) valorează 3 semitonuri și se cifrează 3 m. Cu alterații*, se obțin tipuri de **t.** cromatice*: **t.** micșorată (ex. *la-do bemol*) valorează 1 ton și se cifrează 3—); **t.** *mărită* (ex.: *fa-la diez*) valorează 5 semitonuri și se cifrează 3+. **T.** mare și cea *mică* sînt considerate intervale imperfect consonante*; celelalte sînt disonante*. În sistemul tonal **(I, 3)** și temperat **(I, 1)**, **t.** sînt enarmonice **(2)** cu diferite alte intervale, mai apropiate fiind secunda* și cvarta* (ex.: *la-do bemol* = secunda *la-si* și *sol-si diez* = cvarta *sol-do*). Cu duble alterații, **t.** *mare* este enarmonică cu cvinta perfectă (ex.: *re dublu bemol-fa dublu diez* = cvinta perfectă *do-sol*). Prin răsturnare*, **t.** *mare* devine sextă* mică (ex.: *sol-si-si-sol*), iar cea mică, sextă mare (ex.: *re-fa, fa-re*). **2.** În arm. clasică **(III, 1, 2)**, un acord* (trisonul) este definit ca suprapunerea a cel puțin trei **t.** **3.** În sistemul funcțional*, **t.** tonicii* se numește mediantă* (< it. *mediante* < lat. med. *mediante* „care se află la mijloc"), aflîndu-se la distanță egală de tonică și de dominantă*. Natura mediantei caracterizează acordurile și modurile maj. și min. **4. T.** *picardiană*, **t.** *mare* care înlocuiește, în cadența **(1)** picardiană, **t.** *mică* în modul minor*, de obicei la finele compoziției **(1)**. ■ În gama naturală* (G. Zarlino), **t.** *mare* corespunde raportului de frecvențe* 5/4, iar cea mică raportului 6/5. În această gamă, **t.** *mică re-fa* are însă valoarea 32/27, mai joasă cu o comă* sintonică 81/80 decît celelalte **t.** *mici (mi-sol, la-do* și *si-re)*. Prin răsturnare, această **t.** dă sexta mare *fa-re* 27/16, care întrece cu aceeași comă sintonică celelalte sexte mari (*do-la, re-si* și *sol-mi* 5/3). ■ În teoria muzicală greacă* a antic., unde intervalele erau considerate numai melodic*, terțele și sextele erau cuprinse în categoria intervalelor disonante (diafonii*). **T.** (și sexta) arm. nu erau studiate în teoria antic. și nici în cea a ev. med. timpuriu; nu se practica nici cîntarea prin intervale arm. Abia prin sec. 12 avea să apară, în țările N—V europ. stilul *gymel** (< lat. *cantus gemellus* „cîntec geaman"), în care melodia era acomp., instinctiv, prin **t.** inferioare, alternate din cînd în cînd cu **t.** superioare. În stilul *faux-bourdon** („bas fals", Franța, sec. 13—14), vocea **(2)** principală era acomp. de două voci superioare, aflate permanent la interval de **t.** și sextă, ansamblul procedînd deci prin acorduri paralele **(2)** de sextă, afară de începutul și sfîrșitul compoziției. În sec. 14, **t.** și sextele mari au fost teoretic recunoscute ca intervale arm. imperfect consonante. **T.** *mare* a fost admisă în acordul final al unei compoziții (pe lîngă octavă și cvinta tonicii), pe cînd **t.** *mică* a întîmpinat opoziție teoretică pînă spre finele sec. 17. De atunci, odată cu afirmarea principiului tonalității **(1)**, **t.** și sexta mare au caracterizat acordul perfect major* și modul maj., pe cînd **t.** și sexta mică, acordul perfect min. și modul min. V. *diviziune* **(4, 6)**; *dualism*; *polarism*.

Bibliogr.: Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)* Berlin, ³1921; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii* (2 vol.), Buc., 1962; Breazul, G., *Muzica și standardizarea acustică*, în: *Pagini de istoria muzicii românești*, vol. IV, Buc., 1977. (D. U.).

terțet (< it. *terzetto*), compoziție vocală pentru trei voci cu sau fără acompaniament*. Semnificația pur vocală s-a impus abia în sec. 18—19, înainte **t.** însemnînd nediferențiat și comp. instr. (Beethoven și chiar Dvořák își mai intitulează *trio* **(I)**-urile fără pian, **t.**). La origine stă *tricinium* (v. *bicinium*), vocal sau instr. și piesele *à tre* (v. sonată). În sec. 17—18 desemnează și părțile la trei voci **(2)** din marile lucrări (ex. oratoriul*). Introdus în operă*, i se acordă la început importanța unui moment culminant, fiind legat tot mai mult de semnificația dramatică. În muzica de cam., ia forma liedului* la trei voci (Mozart, Schubert). (E. Z.)

testudo v. **laută.**

tetracord (< gr. *tetra* „patru" + *chordé* „sunet") **I.** Grup coordonat de patru sunete consecutive, ascendente sau descendente, ale cărui extreme formează o cvartă*. **1.** Pe **t.** s-a bazat întreaga teorie muzicală a antic. greco-romane. Se distingeau mai multe tipuri de **t.**, grupate în cele trei genuri **(II)**, *diatonic**, *cromatic** și *enarmonic* **(1).** T. diatonice erau patru (fig. 2): *dorian* (preferat în teorie și practică, ducînd la un mod **(I, 1)** care avea importanța actualei game* *do* maj.), *frigian*, *lidian* și *mixolidian*, acesta din urmă fără semiton*, încadrîndu-se într-o cvartă mărită. Sunetele erau dispuse descendent, mișcarea descendentă fiind considerată cea naturală. Unirea a două **t.** diatonice dădea naștere modurilor principale (independente) și secundare (derivate), care luau numele **t.** componente. Modurile dorian, frigian și lidian erau compuse din **t.** egale, pe cînd cel mixolidian din **t.** neegale. T. *cromatic* era format din succesiunea intervalică *secundă** *mărită-secundă mică-secundă mică*, iar cel enarmonic din succesiunea *secundă dublu mărită-diesis** (sfert de ton) — *diesis* (fig. 2). Dacă **t.** diatonice au durat tot atîta cît și antica muzică greacă*, **t.** cromatic și enarmonic au încetat de a fi practicate încă î.e.n., făcînd ulterior doar obiectul unor studii teoretice. Scara de sunete muzicale a antic. era formată din patru **t.** doriene, care alcătuiau așa-numitul *system teleion** (sistemul perfect). **2.** Încă de la începutul ev. med., pe **t.** s-au bazat modurile eclesiastice occid., al căror imens „corpus" melodic a fost cuprins sub numele de cînt gregorian*. Odată cu distincția ce a fost introdusă între autentice și plagale, **t.** s-a asociat pentacordului* (v. mod. **(I, 3)**). **3.** În sistemul **(II, 3)** tonal se deosebesc mai multe tipuri de **t.**, după caracterul lor, determinat de poziția și calitatea intervalelor* de secundă* conținute (fig. 1). Două **t.** egale sau diferite formează prin unire și în sens ascendent o gamă*, al cărei mod **(II)** este determinat de natura și poziția **t.** componente. Într-o gamă, **t.** care începe, ascendent, cu tonica* este numit *inferior*; cel care, în continuare, începe cu dominanta* se numește *superior* (ex.: în gama maj. arm., **t.** inferior este maj., iar cel superior, arm.). În gamele din muzica populară românească se întîlnesc **t.** de structuri variate, combinate în diferite moduri (un ex. în fig. 1). **II.** Numele celui mai vechi tip de lyră* cunoscut la greci (sec. 8—7 î.e.n.), atribuită legendarului Orfeu. După A.M.T.S. Boethius (c. 480—524), cele patru coarde ale acestei lire erau acordate după sunetele *mi, la, si, mi* (fig. 2), adică finală*, cvartă, cvintă* și octavă*, formînd singurele intervale muzicale considerate consonante* în antic. greco-romană.

Fig. 1

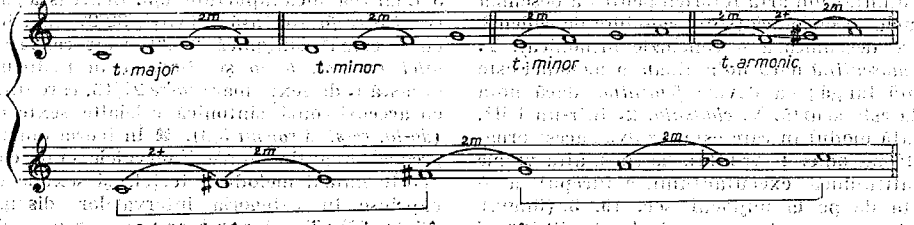
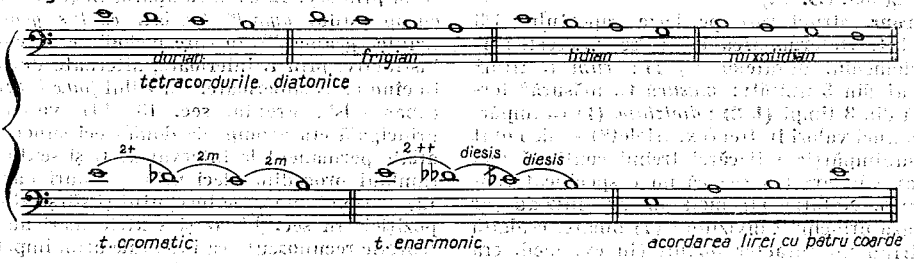


Fig. 2

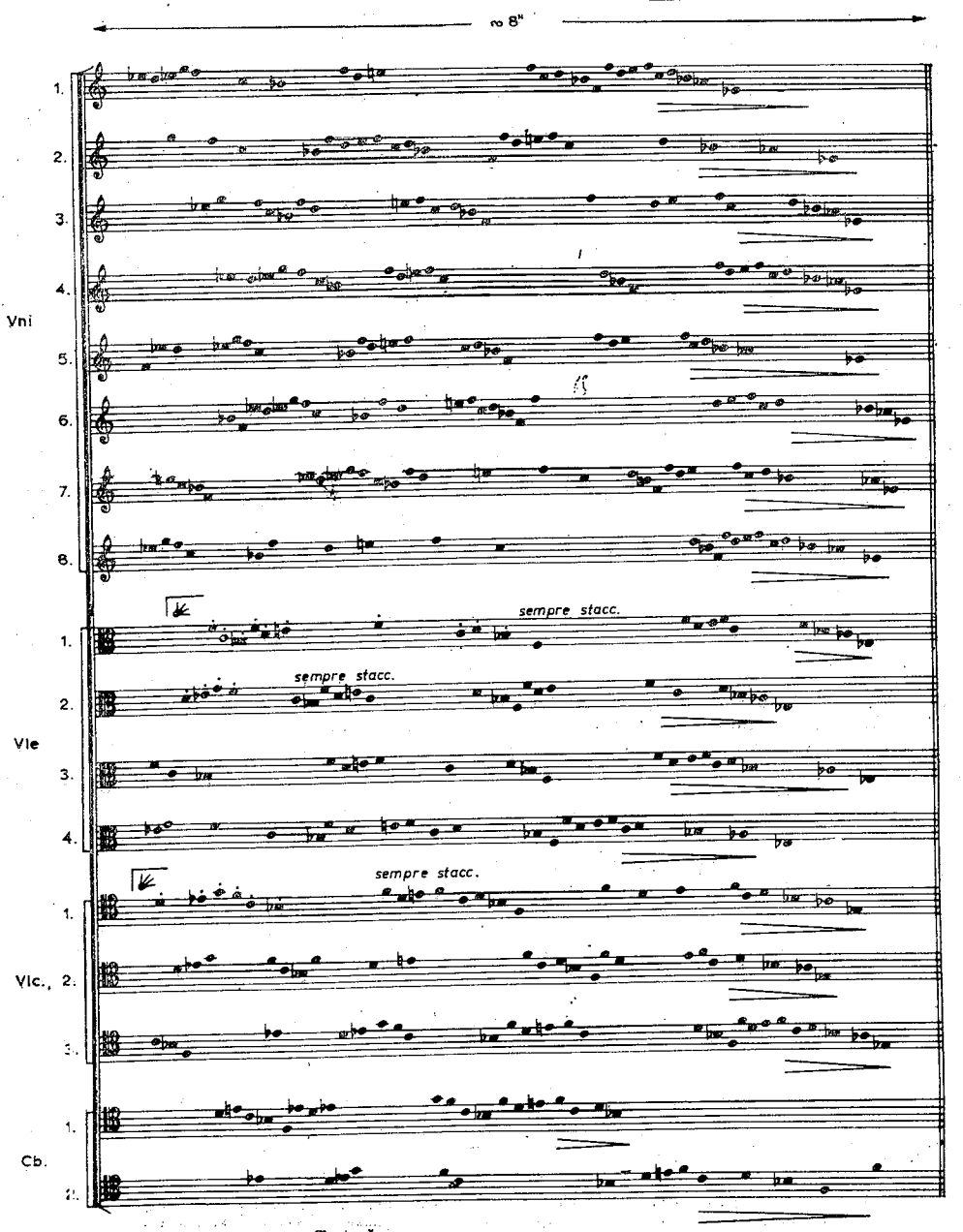


Tetracord

Bibliogr.: Gevaert, F.-A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 vol., Gent (Gand), 1875—1881; Riemann, H., *Handbuch der Musikgeschichte*, 4 vol., Leipzig, 1901—1903; Paribeni, G. C., *La storia e la teoria dell'antica musica greca*. Milano, 1929; Iușceanu, V., *Moduri și game*, Buc., 1960. (D.U.),

tetrafonie, sistem ~ (BIZ.) v. **sistem (II, 2)**.
tetraode v. **canon (2)**.
tetrapodie (gr. τέτρα = patru + ποῦς, ποδός = picior), termen de prozodie* definind versul* alcătuit din patru picioare (1) metrice. (A. M.)

Textkomposition (cuv. germ.) v. **aleatorică, muzică**.
textură, fenomen sintactic (v. sintaxă (2)) ce necesită o percepere globală, plasat fiind în zona de audibilitate a aglomerării obiectelor* sonore. Distribuirea pe orizontală și pe verticală



Textură

a obiectelor într-un spațiu-timp dens impune în conștiința auditivă imaginea sonoră a unui tot în care detaliul își pierde semnificațiile. Fenomenul provine din neoserialism (v. serială, muzică) unde concepția polifonică* multiserială și organizarea serială integrală au dus la pierderea funcției detaliului care a devenit de prisos. Astfel, chiar principalul mijloc al lucidității seriale își neagă propria existență lăsînd loc așa-ziselor fenomene de „masă" care presupun volum, suprafață și impresie de ansamblu. Încă din anul 1955, V. Xenakis propune un nou mod de organizare a obiectului sonor care să fie corespunzător fenomenului sintactic din zona aglomerării. Denumirea de **t.**, atribuită respectivului fenomen, provine din asocierea cu imaginea densă a scriiturii. Apariția **t.** în muzică este strîns legată de introducerea noțiunilor matematice care facilitează drumul spre o construcție obiectivă a acestui fenomen sintactic. Astfel Xenakis recurge la calculul probabilistic, cel mai adecvat unor asemenea fenomene, urmărind realizarea percepției medii din partea receptorului. Ia naștere astfel muzica stochastică* ce presupune determinismul statistic, probabilitățile inegale în succesiune (lanțurile Markov), calculul cu ordinatorul etc. Unii teoreticieni consideră **t.** un caz limită al polif. multiseriale. Alții tind să asimileze **t.** categoriei sintactice numită eterofonie* apreciind-o, tot așa, ca fiind la granițele acestui fenomen. Desigur, teoriile rămîn deschise. Cert este că **t.** s-a impus ca tip de scriitură dominînd curentele avangardiste din ultimii 20 de ani. Ca o reacție împotriva aglomerării, a apărut muzica plasată în zona rarefierii (unele muzici de tip minimal) care impune tot o percepție specială din partea receptorului. Disputa dintre cele două zone extreme de audibilitate continuă, dacă ne gîndim că și muzica aleatorică* a folosit și folosește **t.** nespunîndu-și încă ultimul cuvînt.

Theorbe v. **arciliuto.**

theorbierte Laute v. **arciliuto.**

thesis (< gr. *thesis* „coborîre, așezare"), valoare* sau grup de valori ritmice distribuite în poziție metrică accentuată. Tactarea* **t.** se face în general prin mișcarea descendentă a brațului. Ant. *arsis**. V. *greacă, muzica.* (S. R.)

thorough-bass (cuv. engl.) v. **bas continuu.**

tibia (cuv. lat.), instrument aerofon din antichitate, ai cărui strămoși erau confecționați din osul tibia, de unde provine denumirea instrumentului. În forma sa perfecționată, **t.** este o variantă a aulos*-ului. (W. D.)

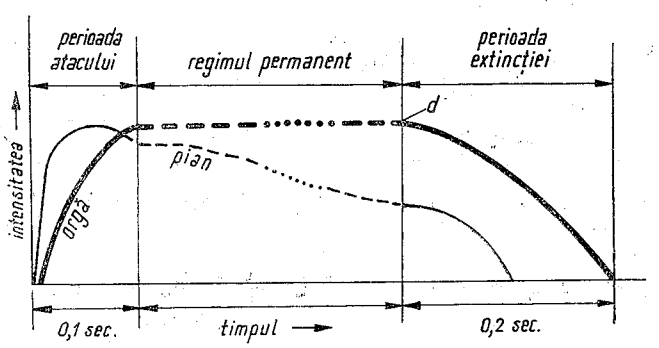
tiento (cuv. sp.), piesă de orgă* specifică artei spaniole (sec. 16—18), intermediară între preludiu (2) și ricercar*, considerată a fi una dintre formele premergătoare fugii*. **T.** au scris sp. Luis Milan (inițial pentru *vihuela**) și portughezul Correa de Arauxo, (G. F.)

tilincă v. **fluier.**

timbale 1. (it. *timbales, timbales cubani;* engl. *timbales;* fr. *timbales cubaines;* germ. *Timbales),* de origine populară sud-americană, **t.** au pătruns în Europa pe două căi: prin turneele orch. de dansuri pop. cubaneze și prin muzica de jazz*. În orch. simf. au fost introduse prin lucrările unor compozitori sud-amer. din sec. 20, iar ulterior de compozitori nord-amer. și europ. **T.** sînt instr. de percuție cu cîte o membrană, fără coarde, neacordabile, cilindrul lor avînd următoarele dimensiuni: înălțimea, la ambele **t.**, de 16 cm., iar diametrul de 33 și respectiv 36 cm. Cele două instr. sînt unite printr-un ax și fixate pe un suport special. Membrana se întinde cu ajutorul unor șuruburi montate pe cilindrul instr. Sunetul se obține prin lovirea membranei cu baghetele (2) de tobă mică*, cu măturelele* sau cu degetele, creîndu-se nenumărate efecte. Timbrul* lor se aseamănă, în registrul (1) acut, cu acela al timpanelor*. 2. v. *timpan.* (A. P.)

timbrel (cuv. engl.) v. **tamburină.**

timbru (< fr. *timbre;* it. *timbro;* germ. *Klangfarbe;* engl. *timbre),* caracter al senzației audi-



Timbru. Evoluția temporală a două sunete de frecvență și tărie egală, emise de orgă și de pian; *a* — momentul apariției sunetului; *b* — momentul ridicării degetului de pe clapă

tive care permite să se distingă diferite sunete* complexe avînd aceeași frecvență fundamentală și aceeași intensitate (1), însă compoziții spectrale deosebite (armonice* diferind ca număr și intensitate). Pe lîngă înălțime* (v. și frecvență) și intensitate (2), t. este cea de-a treia calitate a sunetului, aceea care-i conferă personalitate sonoră și „culoare" proprie (cf. germ. *Klangfarbe*, textual „culoarea sunetului"), permițînd nu numai individualizarea sursei emitente, fără a o vedea, dar și diferențierea calitativă fină a instr. muzicale de același fel (de ex. a două voci (1) de sopr. care cîntă aceeași notă cu tărie egală). T. unui instr. muzical este o sinteză, un rezultat al însumării tuturor caracteristicilor sale vibratorii și care în final îi determină valoarea artistică. Sînt mai mulți factorii de care, în mod direct sau indirect, depinde t. În primul rînd se află spectrul sonor al sunetului, adică numărul și intensitatea armonicelor care se amalgamează cu sunetul fundamental. Aceste armonice au o dublă proveniență : mai întîi oscilațiile elementului vibrator (ancie*, coardă* etc.) și apoi cele ale elementului rezonator (tubul cl., corpul vl. etc.), rezonatorul avînd rolul de a amplifica sunetul inițial și de a-i adăuga așa-numitele „frecvențe de rezonanță" (formanții sunetului complex). Forma și volumul rezonatorului (cutiei armonice, de rezonanță*) are o influență decisivă asupra cantității și calității formanților și de aici asupra t. În același timp, t. depinde de intensitatea și înălțimea sunetului, deoarece sunetele grave și cele intense au un conținut mai bogat în armonice. ■ Compoziția spectrală armonică și contribuția ei la formarea t. se manifestă în moduri ca și infinite, ceea ce explică de ex. faptul că practic nu se întîlnesc două voci absolut egale cu t., ci cel mult asemănătoare. Un sunet fundamental însoțit numai de primele 2—3 armonice este moale, păstos, plăcut; concomitența armonicelor 2—7 îl face bogat, plin, rotund, cald; dacă prevalează armonicele înalte și lipsesc cele joase, sunetul devine aspru, strident, pătrunzător; un număr mare de armonice distribuite uniform și de tărie comparabilă face t. luminos, strălucitor. Un sunet fără armonice (sau cu puține și slabe, v. sunet) poate fi dulce, dar surd, sărac, adesea puțin muzical. ■ Cercetările microanalitice din ultima jumătate de sec. au pus în evidență importanța capitală a așa-numitelor „procese tranzitorii" ale sunetelor (v. fig.) în caracterizarea instr. muzicale și în constituirea t. lor. Acesta este determinat nu atît de spectrul armonic, înregistrat în perioada de stabilitate a sunetului (regimul permanent), cît mai ales de spectrul armonicelor existente în perioadele de atac (1) și extincție a sunetului — cum și în perioadele de trecere de la piano* la forte* și invers. În perioadele tranzitorii (și mai cu seamă în aceea a atacului), sunetul are caracter de zgomot*, datorită structurii sale armonice variabile și complicate. La acest zgomot *inevitabil* se adaugă cel produs (la fel de inevitabil) de mecanismul specific instr. considerat (frecarea arcușului pe coarde sau ciupirea acestora, loviturile ciocănelelor la pian, suflul aerului în tuburile sonore, vibrațiile neutile ale buzelor etc.). Imperfecțiunile fizice ale emisiei, dacă nu depășesc anumite limite, dau execuției muzicale acea căldură și viață care nu pot fi obținute de la o emisie (practic imposibilă) desfășurată după legile riguroase ale acusticii clasice. Aceasta se ocupă numai de regimul permanent al sunetului, fără a considera procesele tranzitorii, care sînt esențiale în muzică. ■ Deși sunetele armonice sînt de mult cunoscute, îi revine lui Helmholtz meritul de a fi demonstrat (1863), cu ajutorul rezonatorilor sferici, rolul armonicelor în formarea t. Experiențele celebre ale lui Stumpf (1926) au arătat că, amputîndu-se „capul" și „coada" sunetului (adică perioadele tranzitorii), audiția „corpului" său propriu-zis (regimul permanent al vibrațiilor) nu mai permite să se identifice sursa emitentă : fag. nu poate fi deosebit de v. cel, iar vl. de cornet. Odată cu eliminarea proceselor tranzitorii, sunetul și-a pierdut t. specific, personalitatea proprie. Aparatura acustică modernă (oscilograful catodic etc.) și metodele de microanaliză armonică a fenomenelor sonore au permis adîncirea cunoașterii calităților timbrice, demonstrîndu-se că sunetul muzical este un fenomen mult mai complicat de cum se știa și că nu i se pot aplica decît în parte și în primă aproximație legile riguroase, dar simplificatoare, ale acusticii* fizice.

Bibliogr.: Helmholtz, H., von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig ²1863); Stumpf, C., *Die Sprachlaute*, Berlin, 1926; Buican, G., *Elemente de acustică muzicală*, Buc., 1958; Winckel, F., *Vues nouvelles sur le monde des sons* (trad. din lb. germ. de A. Moles și J. Lequeux), Paris, 1960; Giuleanu, V. și Iușceanu, V., *Tratat de teorie a muzicii*, vol. I, Buc., 1962; Casella, A. și Mortari, V. *Tehnica orchestrei contemporane* (trad. din lb. it.), Buc., 1964; Anfilov, G., *Fizica și muzica* (trad. din lb. rusă), Buc., 1965; STAS 1957/1—74, *Acustică fizică*; STAS 1957/4—74; *Acustică muzicală*. (D. U.)

timp I. **1.** (< lat. *tempus*) Unitate de durată considerată etalon pentru reglarea tempo (2)-ului, dedusă din înseși valorile (I, 3) notelor. Este o pulsație, în general, neutră, fără accentuare (ex. în *cantus planus**). Organizarea polifoniei*, a sincroniei vocilor (2), a pornit de la valoarea etalon a notelor (v. *musica misurata*). În acest sens t. a avut și denumirea lat. de *tactus*, ceea ce a reflectat trecerea spre noțiunea modernă de t (I, 2). V. : *battuta*; *măsură*. **2.** (it. *tempo* (I); fr. *temps*; germ. *Takt*). Parte componentă a unei măsuri*, avînd în principiu orice valoare* (notă*, întreagă, doime*, pătrime*, optime*, șaisprezecime*) considerată unitate metrică*; în sistemul (II, 6) divizionar, această unitate este divizibilă (1) binar* sau ternar*. Fiecare t. are cîte un accent (III, 1) principal și cîte unul secundar, tare și slab. V. *tactare*. **3.** (BIZ.)

Valoare etalon, corespunzînd în transcriere **(1)** unei pătrimi. Se marchează în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) printr-o bătaie* (**t.** fiind, de aceea, asimilat cu bătaia). Prin semnele timporale (v. notație (IV)), valoarea se poate prelungi sau scurta cu unul, doi sau trei **t.** Sin. *hronos*. **II.** Parametru* operațional al muzicii seriale* și stochastice* care, prin cuprinderea globală a unor fenomene de macrostructură*, se detașează chiar și de parametrul temporal al duratelor* (v. spațiu (II)). **III. T.** *muzical*, noțiune estetică emisă de către Gisèle Brelet *(Le temps musical*, 1949), ce consideră **t.** specific muzicii nu doar la nivel epistemologic (muzica = artă temporală) ci ca pe o derulare interioară a tuturor elementelor temporale ale muzicii și ca pe o proiecție corespunzătoare a acestuia în psihicul receptorului. Una dintre formele de „durată" trăite de psihicul uman, **t.** *muzical* nu are — după Gisèle Brelet — a se confunda cu noțiunea de durată bergsoniană. (G. F.)

timpan (< it. *timpano;* engl. *kettle drum;* fr. *timbale;* germ. *Pauke*). Instrument de percuție* de origine arabă; în Asia a pătruns pînă în India și China, iar în Africa s-a răspîndit pînă aproape de Ecuator. Europenii cunosc acest instr. abia după prima cruciadă, cînd a fost adus în Europa și întrebuințat pentru a acompania trp. militare, rămînînd multă vreme un instr. exclusiv militar. Este introdus prin sec. 17, în orch. de operă. Rolul **t.** în orch. crește pe măsura evoluției muzicii simf., Beethoven fiind primul compozitor care acordă din punct de vedere expresiv o mare importanță acestui instr. (conferindu-i chiar un rol solistic, ex. *Schezzo**-ul *Simf. a IX-a*). În sec. 20 tinde să egaleze contribuția oricărui instr. din orch. simf. Membrana, din piele de vițel, este întinsă pe un bazin metalic în formă semisferică sau semiovoidă. Instr. este *acordabil*. Modul de acordare **(2)** depinde de tipul de fabricație. Există patru tipuri de **t.**: *a.* **t.** acordat cu ajutorul unor șuruburi; *b.* **t.** acordat cu ajutorul unor chei; *c.* **t.** acordat prin rotirea bazinului; *d*, **t.** acordat cu ajutorul unei pedale* (astăzi tipul cel mai utilizat). Membrana se pune în vibrație prin lovire, cu două baghete **(2)** din lemn. Una dint extremitățile baghetei, bombată, poate fi învelită cu diferite materiale: fetru, burete, lînă, cauciuc, plută, piele. De felul materialului cu care este învelită bagheta depinde calitatea sunetului: de la un sunet dur pînă la unul foarte moale. Datorită pedalei, se poate obține efectul special de *glissando**. În mod obișnuit, în orch. simf. se folosesc 2—4 **t.**, dar literatura muzicală cunoaște și cazuri în care numărul acesta este depășit. (A. P.)

tiorba v. **arciliuto.**

tipic (tipicon) (gr. τυπικόν de la τύπος „chip, formă, normă"), (BIZ.) cartea care cuprinde rînduiala și regulile săvîrșirii slujbelor pe întregul an bisericesc. În linii mari **t.** a fost orînduit de Apostoli în sec. 1. În sec. III, Hariton Mărturisitorul (m. 270) a stabilit un **t.** continuat în sec. 4, de puternicii Eftimie cel Mare și Teoctist. În sec. 5—6 **t.** este completat și dezvoltat de cuviosul Sava (egumenul Lavrei cu același nume — din Palestina). La începutul sec. 7 în timpul invaziei lui Hozroe asupra Palestinei, acest **t.** s-a pierdut iar Sofronie patriarhul Ierusalimului (sec. 7) l-a refăcut din memorie completîndu-l. În sec. 8, Cosma Melodul — episcop de Maiuma (m. 743) și Ioan Damaschin (m. 749) au completat **t.** ierusalimitean pe care apoi, în sec. 9., Teodor Studitul (m. 826), l-a adăogit și l-a introdus în mînăstirile din jurul Constantinopolului. Tot în sec. 9, Marcu, episcopul Idruntului a adăugat la **t.** reguli — pentru cazurile cînd se întîlnesc mai multe sărbători în aceeași zi — cunoscute sub numele de „Capetele (capitolele) lui Marcu". La români, primul **t.** a fost tipărit în Mînăstirea Neamț la 1816. (S. B. B.)

tîrcolul v. **ciuleandra; fedeleșul (1).**

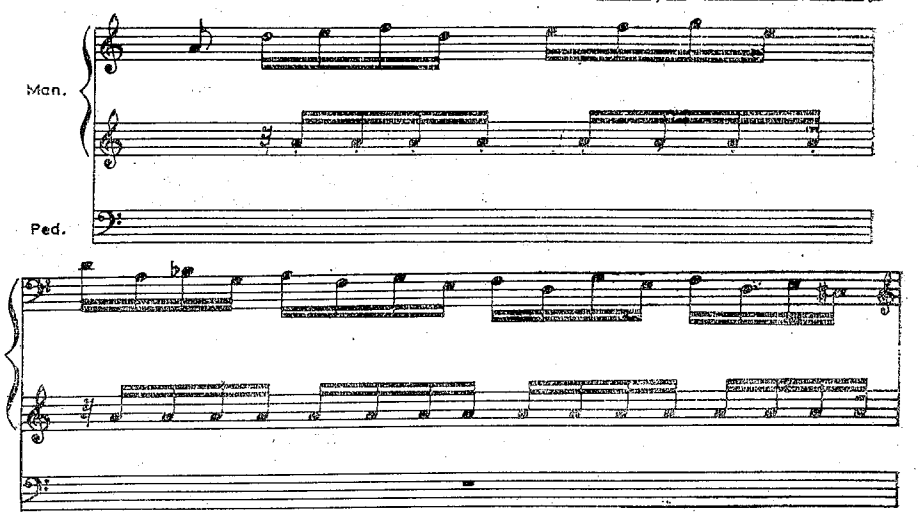
toacă, instrument de percuție* autofon. Este construită din lemn de paltin sau de fag. Există două tipuri de **t.**: *a.* **T.** *suspendată* cu ajutorul a două sfori, de formă dreptunghiulară (2m × ×18—20 cm). Sunetele se obțin prin lovire cu două ciocane de lemn. *b.* **T.** *de mînă*, ținută cu o mînă și lovită cu cealaltă mînă cu un ciocan de lemn. Este mai mică decît cea suspendată (1,6—1,8 m × 10—12 cm). Ambele tipuri pot crea o atmosferă sătească sau de veche istorie tipic românească. (A. P.)

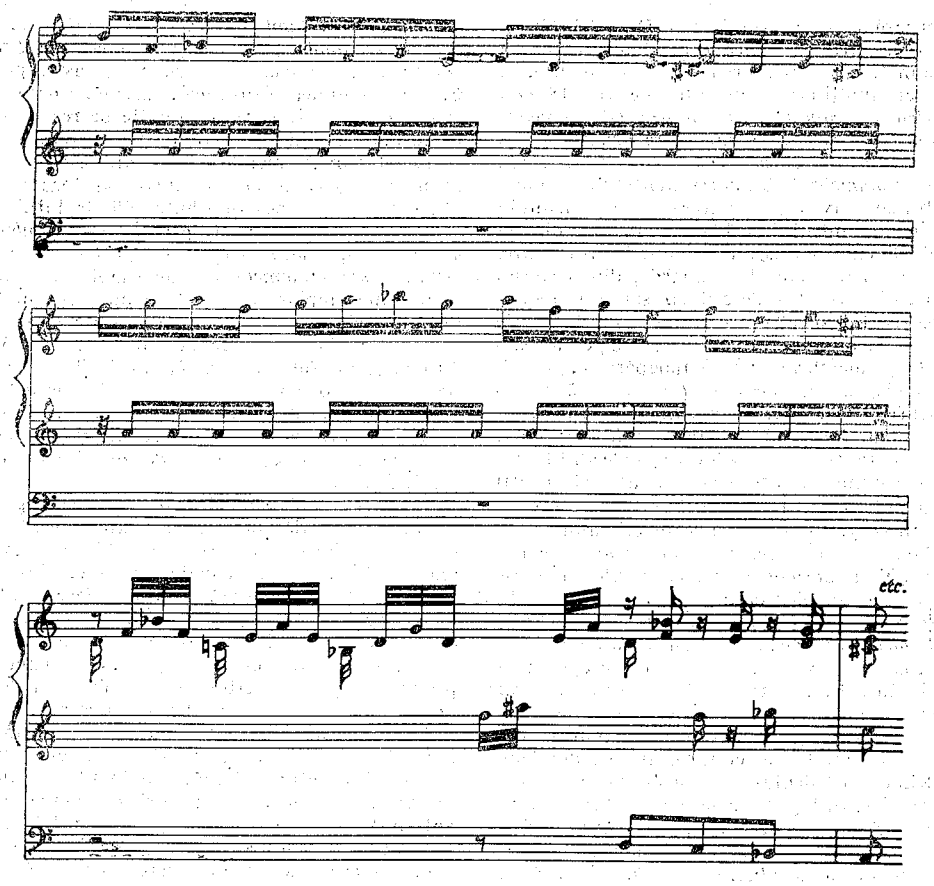
tobă. În general, termenul se aplică instrumentelor de percuție* cu membrană. Există o mare varietate de **t.** Caracteristica lor comună constă în prezența unei cavități formate dintr-o cutie cu rezonanță* ale cărei extremități sînt acoperite cu piele și care vibrează prin lovire. Cutia de rezonanță, construită din materiale diferite (lut ars, lemn, bambus, metal sau material plastic) are forme diverse: conică, cilindrică, bombată etc. De asemenea, și natura pieilor este diversă: de pește, de capră, de vițel etc. Pozițiile în care se „bate" **t.** diferă de la un tip de instr. la altul: între genunchi, înaintea bustului (agățată de o centură), așezată jos sau suspendată cu ajutorul unui suport special. Modul de a pune în vibrație membrana se face prin lovire: cu toată palma, cu degetele întinse sau curbate, cu una sau două baghete **(2)**, cu una sau două măturele*. Originea **t.** este greu de stabilit, ea fiind prezentă în toate perioadele istorice (începînd cu neoliticul), la mai multe popoare concomitent, în continente diferite, cu forme deosebite și cu multe moduri de a produce sunetele. **T.** *mică (fără coarde) (it. tamburo piccolo;* engl. *snare drum;* fr. *caisse claire;* germ. *kleine Trommel*), **t.** cu două membrane din piele de vițel, prelucrată foarte fin; cutia de rezonanță, din metal, are formă cilindrică. Cele două membrane se întind cu ajutorul unor șuruburi acționate direct sau cu o cheie. Este

neacordabilă (v. acordaj (2)). Dimensiunile t. mici diferă atît ca înălțime a cilindrului cît și ca diametru. Pentru orch. simf. se utilizează instr. cu înălțimea cilindrului de 16—18 cm. T. *mică de concert (cu coarde)* (it. *tamburo piccolo (con corde)*; engl. *snare drum (snares on)*; fr. *petite caisse (avec timbres)*; germ. *kleine Trommel|mit Schnarrsaiten|*): T. cu două membrane, avînd următoarele dimensiuni: înălțimea cilindrului de 16—18 cm, iar diametrul de 35 cm. Pe una din membrane sînt fixate, printr-un mecanism, 4—8 coarde, din material plastic, din intestine de animal sau din metal. Mecanismul respectiv are o funcție dublă: a) de fixare, prin *apăsarea* cu degetul a clapei, a coardelor de pe membrană; b) de îndepărtare, prin *ridicarea* clapei, a coardelor de pe membrană. Mecanismul se numește *control de sunet* (it. *sordino interno*; engl. *tone control*; fr. *sourdine interne*; germ. *Obertonkontrolle*). Cînd coardele sînt lăsate pe membrană, sunetul este metalic și însoțit de un zbîrnîit. Cînd coardele sînt ridicate de pe membrană, sonoritatea este cristalină, asemănătoare cu a tobei mici fără coarde *(caisse claire)*. T. *de paradă* (it. *tamburo rullante, cassa rullante*; engl. *parade drum, rope drum*; fr. *caisse roulante, tambour roulant*; germ. *Paradetrommel Rührtrommel*), t. cu două membrane, fără coarde, care în trecut se folosea exclusiv în armată (se mai numește *tobă napoleoniană*). În orch. simf. a pătruns în sec. 19. Membranele sînt fixate cu cîte o ramă din lemn, pe cele două extremități ale cilindrului, tot din lemn (înălțimea cilindrului este de 60 cm cu diametrul de 25 cm). Membranele se întind cu ajutorul unor sfori de cînepă dispuse pe circumferință în formă de V. Sonoritatea tobei de paradă este lipsită de strălucire, opacă, sumbră. T. *provensală* (it. *tamburo provensale*; engl. *braknazwy*; fr. *tamburin provençal, tambur de Provence*; germ. *Landsnechtstrommel*), instr. pop. fr. (din regiunea Provence), asemănătoare ca aspect cu t. militară; are o cutie de rezonanță în formă de cilindru alungit, pe extremitățile căruia sînt fixate membranele. Întinderea membranei se face ca la t. *de paradă* (cu ajutorul unor sfori dispuse pe circumferința cilindrului). Nu are coarde. T. *mare* (it. *gran cassa, tamburo grande*; engl. *bass drum*; fr. *grande caisse*; germ. *grosse Trommel*), t. neacordabilă, cu două membrane amplasate pe cele două extremități ale unui cilindru din lemn, din fibre sintetice sau din metal, de diferite dimensiuni: 35—40 cm ∅ (se folosește în fanfare* și în orch. pop.); 50—60 cm ∅ (se folosește în orch. de jazz*); 70—90 cm ∅ (se folosește în orch. simf.). În orch simf. contemporană se recurge uneori chiar la mai multe t. *mari de* diferite dimensiuni. (A. P.)

toccată (< it. *toccata*, de la *toccare*, „a atinge"), lucrare muzicală de virtuozitate* destinată instrumentelor cu claviatură* (orgă*, clavecin*, pian*) și executată solistic. În sec. 14—15, termenul t. desemnează generic piese pentru instr. cu claviatură ale epocii, indiferent de forma acestora (piese (suită (1, 1), ricercar*). A. Gabrieli și Cl. Merulo impun t. o structură proprie: o primă secțiune omofonă*, o a doua de virtuozitate — în care abundă succesiunile de note de pasaj* în valori (1, 3) mici, ample formule ornamentale*, figuri* complementare etc. — și o secțiune finală, culminantă, *fugato**. Dezvoltarea fiecărei structuri componente — sub influența sonatei* *a tre* și a suitei* (Al. Scarlatti) — conduce la scindarea t. în mișcări independente (de unde asocierea, devenită cla-

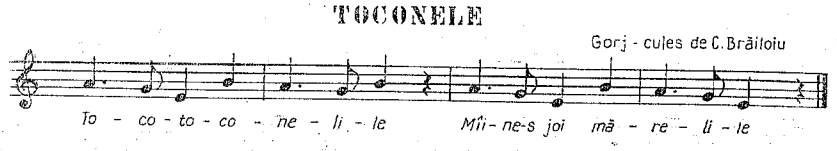
J. S. Bach, Toccata
din Toccata și fuga în re minor pentru orgă





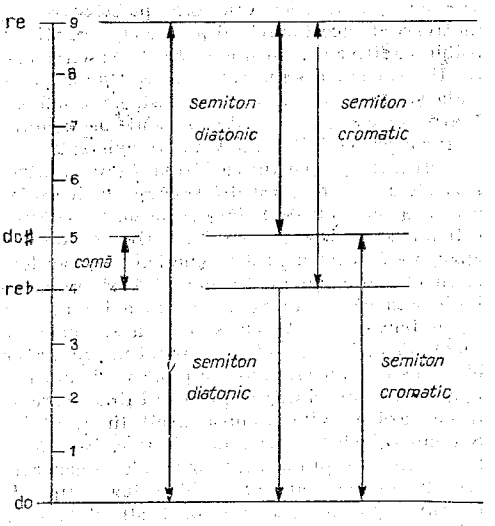
sică, de t. și fugă*). T. este cultivată cu precădere de compozitorii Casteliono Paolo Borrono, Froberger, Frescobaldi, Merulo, A. Gabrieli, Al. Scarlatti, D. Scarlatti, J. S. Bach. T. modernă, puternic influențată de stilul pianistic romantic, solicită în cel mai înalt grad virtuozitatea interpretului rămînînd o piesă independentă (ex. la Prokofiev, P. Constantinescu) sau ca parte de ciclu (**1, 2**) (Ravel, *Tombeau de Couperin*, piesa nr. 6; Enescu, mișcarea introductivă din *Suita a II-a pentru pian)*. Prin extrapolare, termenul t. este atribuit unor piese orch. (Cl. Monteverdi, Introducerea operei *Orfeo;* K. A. Hartmann, finalul *Simfoniei a V-a;* Villa-Lobos, piesele nr. 2, 8 și 8 din suita pentru orch. *Bachianas Brasileiras;* T. Ciortea, *Passacaglia* și t. *pentru orch.).* (C. A. B.)

toconelele, vechi rit agrar, pe cale de dispariție, practicat de către copii în Banat și Oltenia. Deși contaminat cu elemente creștine (se cîntă în joia Paștilor), nu și-a pierdut semnificația laică. Tema generală: exprimarea bucuriei celor mici că au scăpat de lungile zile de post. Există atestări despre interzicerea obiceiului încă din sec. 18. Copiii cîntă acompaniindu-se cu lovituri de toacă*, într-un ritm ostinat*, cu accente periodice uneori neregulate. Melodia t. are o structură prepentatonică (v. pentatonică).



Bibliogr.: Ciparîu, T., *Acte și documente latine-romanești*, Blaj, 1838; Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, Buc., 1967; Muslea, I., Bîrlea, Ov., *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Buc., 1970. (E.C.)

tom-tom, instrument de percuție* cu membrană, de origine asiatică, adoptat inițial în muzica de jazz*. În sec. 20 este introdus în muzica simf. și foarte mult utilizat după cel de al doilea război mondial. Sonoritatea instr. diferă în funcție de natura obiectului cu care este lovită membrana: cu baghete (2) de tobă mică*, cu măturele*, cu o măturică și cu o baghetă, cu mîinile, cu degetele. Există două tipuri de t.-t.: a) cu o membrană și b) cu două membrane. **T.-t. *cu o membrană*** (it. t.-t. *a una pelle;* engl. *single head toms;* fr. t.-t. *avec une membrane;* germ. *Einfelltoms*) este o variantă de fabricație mai recentă și se utilizează în muzica de jazz. Familia t.-t. cu o membrană este compusă din 5—7 instr. de diferite dimensiuni. **T.-t. *cu două membrane*** (it. t.-t., *tamburo muto;* engl. t.-t.; fr. t.-t.; germ *Tom-tom, Jazzpauke*) formează o familie mai bogată: t.-t. *piccolo*, t.-t. *soprano*, t.-t. *alto*, t.-t. *tenoro I*, t.-t. *tenoro II*, t.-t. *baritono*, t.-t. *basso* și t.-t. *contrabasso*. (A. P.)



Ton

ton (ton întreg) (interval) (< fr. *ton* < lat. *tonus;* it. *tono;* germ. *Ganzton;* engl. *tone*) 1) În sistemul egal temperat cu 12 sunete* în octavă* (v. temperare), intervalul imediat mai mare decît semitonul* (1 t. = 2 semitonuri) și denumește valoarea secundei* mari. Alături de semiton, t. este o unitate de măsură intervalică (ex.: cvinta* perfectă cuprinde $3\frac{1}{2}$ t., iar octava 6 t.). Gama hexatonică* este formată din 6 t. temperate succesive. **T. *diatonic*** cuprinde un semiton diatonic și unul cromatic (sau invers) și este format de două note scrise pe trepte* vecine, deci cu nume diferit (ex.: *do-re* sau *sol-la*). **T. *cromatic*** cuprinde 2 semitonuri cromatice și este format de 2 note scrise pe aceeași treaptă, deci cu același nume, din care cel puțin una este alterată* (ex. *mi dublu bemol-mi* sau *re bemol-re diez*). 2) În sistemul temperat Mercator-Holder (cu octava divizată în 53 de come* egale, v. *temperare*), t. este format din 9 come*, grupate în un semiton diatonic (4 come) + un semiton cromatic (5 come) sau viceversa (v. schema). 3) În sistemul (netemperat) al gamei prin cvinte* (Pitagora), valoarea t. se exprimă prin raportul 9/8, care este raportul a două lungimi de coardă de monocord* sau a 2 frecvențe*. **T. pitagoric** este alcătuit din două intervale neegale: *limma* (semitonul diatonic 256/243) + *apotome** (semitonul cromatic 2187/2048). Este mai mic decît t. din sistemul temperat cu 12 trepte în octavă (203,9 cenți* față de 200), dar aproape egal cu tonul Mercator-Holder (203,8 cenți). 4) În sistemul (netemperat) al gamei naturale (Zarlino), t. este de 2 feluri: **t. *mare*** 9/8 și **t. *mic*** 10/9. Primul este intervalul dintre armonicele* 8 și 9, iar al doilea dintre armonicele 9 și 10. În gama naturală cu tonica* *do*, intervalele de t. *mare* sînt *do-re-*, *fa-sol* și *la-si*, iar cele de t. *mic*, *re-mi* și *sol-la*. **T. *mic*** valorează 182,4 cenți, cel *mare* fiind egal cu t. pitagoreic. Existența t. mic dă naștere în gama naturală la 2 intervale „joase". Ele sînt cvinta *re-la* = 40/27 și terța mică *re-fa* = 32/27. Cvintele perfecte tip *do-sol* = 3/2 măsoară 702 cenți, pe cînd cvinta „joasă" 680,4 cenți (cvinta temperată micșorată tip *do-sol bemol* valorează exact 600 cenți). Terța mică tip *mi-sol* = 6/5 măsoară 315,6 cenți, pe cînd cea „joasă" 294,1 cenți. Cvintei naturale „joase" îi corespunde, prin răsturnare*, cvarta „înaltă" 27/40 de 519,5 cenți, iar terței mici „joase", sexta „înaltă" 27/16, de 905,8 cenți. (D. U.)

tonadilla (cuv. span. /tonadiλa/, diminutiv de la *tono* „arie muzicală"), termen care desemnează în sec. 17 cîntecele intonate în finalul pieselor de teatru popular numite *pasos* sau *entremeses*. În cursul sec. 18, se diferențiază două tipuri de t.: t. *religioasă*, intrînd în componența cantatelor* scrise pentru festivitățile bis. cat. și t. *escénicas* („de scenă") foarte răspîndite, reprezentînd secțiunile muzicale intercalate actelor unei piese de teatru. Compozitorii importanți pentru creația de t. *escénicas* sînt: Mișon, Pablo Esteve și Blas de Laserna. V. *intermezzo* (1). (C. A. B.)

tonalitate (< fr. *tonalité;* germ. *Tonalität*) **1.** Noțiune fundamentală a gîndirii muzicale europene, ce reglementează domeniul intonaționalului prin instituirea unor raporturi necesare de congruență și contrast, pornind de la poziția și acțiunea centristă exercitată de tonică*. ■ *În sens restrîns*, t. se identifică propriu-zis cu liniile de forță predominant cen-

tripete și, în subsidiar, centrifuge, ce rezultă din gruparea întregului material sonor în jurul funcțiilor (1) de T, D și Sd. T și acordul* ei dețin, ierarhic vorbind, prioritatea, spre acestea convergînd cu deosebită forță D (datorită în primul rînd prezenței în acordul său a sensibilei*, care investește funcția D cu tensiune și motricitate, cu acea *tendence* — cum o numea Fétis) și Sd, cea de-a doua vădind, totuși, o relativă contrapondere evazionistă. S-a convenit că paternitatea termenului îi revine lui Fétis, dar cercetări mai noi (Seeger, Holopov) i-o atribuie lui H. J. Castil-Blaze *(Dictionnaire de la musique moderne*, 1821). Instaurarea conceptului **t.** se petrece pe temeiul practicii muzicale (preponderent armonice) dar se sprijină, încă de la Rameau, pe explicații cu caracter general, pozitiv-scientist (matematic, fizic — între care seria armonicelor* superioare ale unui sunet fundamental). Dar nu numai atît. Ideea centrismului tonal, a grupării și gravitării întregului material constituit față de T, era imaginat a se supune unor legi asemănătoare acelora de mecanică cerească, cu ierarhii ale componentelor structurii (treptele* gamei*), hotărîte dacă nu în funcție de apropierea lor „în spațiu" de punctul central de referință, în orice caz în „distanțe" muzicale, măsurabile după vechiul etalon al cvintelor* (v. și cercul cvintelor). Acest punct central, impunîndu-se la rîndu-i gravitațional, era acel *centre harmonique*, punctul spre care tindea întreaga structură armonică, identică pe atunci (în vremea lui Rameau) și cu ceea ce avea să fie înțeles mai tîrziu prin noțiunea de **T.** În cadrul structurii armonice, și celelalte trepte, secundarele, ierarhic subordonate principalelor, vor avea ca model raportul dintre centrul armonic (T) și cele două trepte de nemijlocită importanță (D și Sd). Explicațiile de un grad superior de abstractizare privind **t.**, ale lui Fétis și Riemann, continuă în spirit — în ciuda unor deosebiri de detaliu — bazele ramiste ale teoriei. Fétis pune accentul pe raporturile determinate din cadrul structurii muzicale, **t.** fiind „... reunirea raporturilor necesare, succesive sau simultane, ale sunetelor gamei" sau : „principiul regulator al raporturilor sunetelor, în ordine succesivă sau simultană". Principiul acesta „regulator" se referă nu numai la raporturile de verticalitate ci și la acelea de orizontalitate, ceea ce nu infirmă totuși, în concepția lui Fétis, predominanța gîndirii armonice asupra celei melodice. Cam în aceeași vreme, Riemann definește noțiunea astfel :„**T.** este semnificația particulară, pe care acordurile o dețin prin raportarea lor la un punct central, tonica". Accentul cade la Riemann pe centrarea precisă în jurul tonicii, decurgînd de aici și interraportările particulare dintre acorduri : „**T.** este după Riemann un sistem de acorduri sau armonii. Teza primatului acordurilor față de sunet și a relației acordurilor față de scară este unul dintre principiile ce fundamentează teoria funcțională" (Dahlhaus). De fapt momentul exploziv al definirii **t.** atît de conștient, de valoarea descoperirii și atît de inconștient, în același timp, de relativismul unei reprezentări, fenomenal circumscrise, este înclinat să acorde noțiunii un sens *absolut* și *universal*. În virtuoza sa exegeză, ce opune și apropie în paralel concepția lui Fétis și pe aceea a lui Riemann, Carl Dahlhaus observă că „« tonalité moderne » nu este pentru Fétis — ca și pentru Riemann — altceva decît sistemul unic, ale cărui înrudiri între sunete pot fi resimțite ca « rapports nécessaires »". Remarcă însă pe bună dreptate că, atîta timp cît Fétis făcea distincția între „tonalité ancienne" sau „ordre unitonique"(aceea a sec. 16) și „tonalité moderne" sau „ordre transitonique" se introduce în definiție o distincție importantă, arătîndu-se astfel „eroarea definiției". Dominația absolută a unui concept, legat de fapt de sensul restrîns al **t.**, a durat pînă la instaurarea noilor viziuni, ante-tonale sau post-tonale (**t.** lărgită), ca și pînă la descoperirile datorate etnomuzicologiei*, care la rîndul lor au configurat conceptul larg al **t.** Revelînd în continuare importanța relațiilor cu tonica (nu doar a acordurilor, ci a întregului sonor), Kurth adaugă — în virtutea concepției sale energetiste*, de orientare psihologistă — motivări ale acestor relații pe temeiul reacțiilor psihic-auditive : „Noțiunea de **t.** înseamnă relația unitară a sunetelor față de tonica centrală și, de aceea, ea se manifestă în două situații : prima, în existența momentelor comune de încheiere definitivă, a doua, în existența sau cel puțin în reconstituirea ideală a unui centru al **t.**. „În profesarea, mai ales de către muzicologia germ., a noțiunii de **t.** lărgită se au în vedere într-un mod oarecum nediferențiat, fenomene aparținînd muzicii post-wagneriene sau aceleia orientate spre modal. Se face totuși remarca judicioasă că „... scara cromatică a lui Bartók — cu tendința ei de amestecare a structurilor tonale inclusiv ale acelora aparținînd modurilor bisericești — nu este baza și punctul de pornire al armonicului, ci numai produsul final, care se întemeiază pe alte premise decît în cazul lui Schönberg" (Edwin von der Nüll). *În sens larg*, **t.** ar fi „prototipul legăturilor tonale în general" (Guido Adler), care ar include toate tipurile relațiilor posibile în interiorul structurilor la orice nivel de organizare tonal-modală ; în conformitate cu acest punct de vedere, abstract și hotărît anistoric, modalul este o subcategorie a **t.** (idee împărtășită, la noi, de D. Cuclin). Distincțiile sistematice și istorice nu întîrzie să se manifeste, fiind în favoarea circumscrierii termenului care : „... trebuie să corespundă esenței faptului dar și schimbării istorice a acestuia". Definiției lui Riemann și Fétis, în care **t.** în sens restrîns înseamnă, în fond, numai unul dintre istoricele „types des tonalité", se adaugă un sens „supraeuropean" și chiar unul eorop., privind însă etapele mai

vechi ale muzicii occid. (polif. veche, *organum*-ul etc.) (Wiora). **2.** (echiv. lat. *tonus*; fr. *ton*; germ. *Tonart*) Sistem fix de înălțimi **(2)** ale cărui raporturi intervalice exprimă **t. (1)**; imaginea grafică a **t.** este gama*. **T.** se definește, în sens static, prin gama model *do* major* (respectiv *la* minor*) iar, în sens dinamic, prin transpunerea* acestei game într-un spațiu reglementat practic de cercul cvintelor*; în acest spațiu (văzut de Fétis ca generînd o „ordine politonică") se înscriu, din cvintă în cvintă, tonicile* **t.** care, pornind de la *do* major (*la* minor) — **t.** fără nici un semn de alterație* — cîștigă la armură*, cu fiecare cvintă în sens ascendent și descendent, cîte un diez*, respectiv un bemol*. **T.** minore, dispuse în același fel pe cercul cvintelor, au aceeași armură ca paralelele (v. relativă) lor majore. ■ În muzica clasică, o lucrare sau o parte de lucrare ciclică* se axa, în general, pe aceeași **t.**, de aceea și armura sa era de regulă constantă (chiar și în cazul modulațiilor* introduse de apariția unei noi teme*). Numai suprafețele mai mari care interveneau în cadrul unor părți (v. *maggiore*) sau în ciclul variațional (v. temă) implicau uneori schimbarea armurii. Totuși, ultima perioadă de creație beethoveniană indică deja semnele unei relativizări a omniprezenței armurii, fenomen care, de-a lungul romantismului*, se adîncește, pentru ca, odată cu atonalitatea* și, în general în scriitura muzicală a sec. 20, armura să fie complet înlăturată. ■ Specii ale **t.**, fiecare dintre transpunerile acesteia diversifică genul **(II)** dualului sistem major-minor. Moștenitoare ale modului **(I, 3)** medieval de *do* (ionic) și ale celui de *la* (eolic), cele două genuri actuale ale **t.** (v. mod **(II)** sînt supuse, datorită transpoziției, unui proces *translatoriu* **t. (1)** rămînînd astfel permanent raportată la ea însăși), proces diametral opus aceluia de diversificare din cadrul modalului; acesta din urmă, fundamental afectînd însăși structura intervalică, este de tip *permutațional* ({abc}, {bca}, {cad}). (G. F.)

ton de recitare v. **psalmodie.**

tone block (cuv. engl.) v. **lemn (2).**

tonică, element sonor central care polarizează în jurul său sunetele ce compun sistemul **(II, 3)** muzical tonal. Printr-o rețea precisă de funcțiuni*, sunetele tonalității **(2)** (sprijinite de structuri armonice corespunzătoare) converg, direct sau indirect către singurul punct stabil și ferm al sistemului tonal materializat prin sunetul sau acordul* de pe treapta* întîia: **t.** Avînd la bază principiul, după unele opinii, atragerii sunetelor, **t.** se impune ca reper decisiv și ultim al tonalității **(1)**. Abrev. în cifraj*: T. V. *dominantă*. (D. B.)

tonic-sol-fa, metodă elementară de notație **(I)** și de instrucție muzicală inventată în Anglia la începutul sec. 19 de către muziciana și profesoara Sarah A. Glover (perfecționată apoi de pastorul J. Curwen), pentru simplificarea studiului și executării cîntului coral. Era bazată pe silabele *doh, ray, me, fah, soh, lah, te* (pronunțate conform limbii engleze) și consta în a atribui silabei *doh* valoarea de *tonică* mobilă*, aplicată în locul tonicii oricărei game* majore* (la fel tonica mobilă *lah* pentru gamele minore*), amintind metoda solmizării*. Eliminînd portativul*, folosind anumite semne convenționale pentru indicarea duratei* notelor, sistemul **t.** oferea începătorilor posibilitatea de a intona în scurt timp o piesă muzicală. A cunoscut un mare succes, iar în 1862 a fost introdus în toate școlile pop. engl., extinzîndu-se și în alte țări, în primul rînd în fostele colonii. (D. U.)

tonos (cuv. gr. τόνος; pl. *tonoi*) (în teoria muzicii grecești*), o scară „transpozitorie" a unui mod **(I, 1)** (armonii **(II)**) de bază. Numai prin **t.** se poate obține genul **(II)** octavei* (modurile eline fiind construite tetracordal*). **T.** erau desemnate prin aceleași denumiri cu modurile, ceea ce a produs suficiente confuzii încă din antic. (Aristoxenos deosebea, de ex. 13 **t.**). Desemnarea unei aceleași structuri transpuse cu același nume a fost preluată și în ev. med. în teoria modului **(I, 3)** și a hexacordului*. Sin.: *tropos* (v. trop **(1)**). (G. F.)

tontoroiul v. **jiana.**

tonus (cuv. lat. „ton, sunet") **I.** Denumirea lat. a tonului* (întreg). **II. T.** *currens* v. psalmodie. **III.** (în sens de „mod, scară"): **1.** Denumirea lat. a modului **(I, 3)** medieval. V. și *tonos*. **2. T.** *mixtus* sau *commixtus*, modul medieval occid. în care finala* și repercussa* aparțin autenticului, dar ambitus-ul **(2)** este acela al plagalului; plagal. „**T** *mixtus est, qui, si authenticus fuerit, descensum sui plagalis, si vero plagalis, ascensum sui authentici attingit*" (Tinctoris). După unele interpretări (Bernhard Meier), **t.** *mixtus* se referă mai mult la formulele **(I, 3)** și finala împrumutate din alt mod, decît la ambitus. **3. T.** *peregrinus*, un mod străin de cele opt moduri prestabilite. (G. F.)

tractus v. **psalmodie.**

tragedie (< gr. *tragos* „țap" și *odia* „cînt") **1.** Specie a genului dramatic — cristalizată în antichitatea greacă — și caracterizată prin abordarea unor subiecte menite să impresioneze puternic publicul, prin prezența corului* ca martor și comentator, îmbinarea declamației* cu muzica vocală și instrumentală. **T.** ant. gr. își are originea în arhaicul *ditiramb* (imn închinat zeului Dyonisos) și în manifestările artistice (pantomină*, dans*, muzică instr.) care intrau în componența serbărilor dionisiace. Structura ditirambului cuprinde secțiuni epice, interpretate de un *corifeu* (solist vocal, conducător al corului) și secțiuni lirice, încredințate corului care, travestit, execută mișcări caracteristice în cerc (de unde și denumirea de „cor ciclic"). În sec. 7—5 î.e.n. are loc procesul de cristalizare a **t.** prin amplificarea construcției ditirambului cu următoarele elemente: introducerea actorului -povestitor, *protagonistes* (în sec. 5 Eschil introduce al doilea actor-*deuteragonistes*, iar

Sofocle pe al treilea, *tritagonistes)*; constituirea dialogului dintre corifeu și actorul-povestitor; reprezentarea **t.** în amfiteatre special amenajate; constituirea unei formule fixe în sec. 5. **T.** greacă cuprinde cinci secțiuni formale obligatorii și un număr de secțiuni facultative, structurate pe trei tipuri de expresie (declamație*, muzică vocală, muzică instr.), astfel: 1) *prologos* (secțiune introductivă declamată — *katalogé)*; 2) *parodos* (intrarea corului, efectuată simultan cu declamarea acompaniată de aulos* — *parakatalogé)*; 3) *episodion* (dialoguri declamate); 4) *stasimon* (cor intonat și însoțit de mișcări ritmice în *orchestra*-spațiu circular situat între scenă și primul rînd de bănci destinat corului); 5) *exodos* (finalul **t.**, în general declamat, în care corul părăsește scena). Secțiunile muzicale accesorii sînt: 1) *kommos* (dialog melodic între actor și cor); 2) *ta aposkene* (cîntece interpretate pe scenă de către un actor — **monodia*** — sau de către doi — *amoibaia*; 3) interludiu instr. *(kitharisma)*. V. *greacă, muzică*. **2.** Tip particular al operei* fr. din sec. 17, cu un subiect de factură sobră, gravă (în opoziție cu *opéra comique)*. (C. A. B.)

transcriere 1. Acțiune ajutătoare a paleografiei muzicale, constînd în echivalarea unor notații vechi (gr., biz., greg., orient. etc.) cu notația europ. uzuală. Se poate asemui transliterării dar implică o seamă de „interpretări" impuse de incertitudinea unor semne vechi de notație, de pierderea unor sensuri (sau de caracterul lor criptic inițial) ca și de schimbările stilistice care, de-a lungul sec., au afectat implicit notația. **2.** Notarea „după auz" (direct după cîntare) sau după o înregistrare* sonoră prealabilă a unor muzici orale (de obicei pop.). (G. F.)

transcripție 1. Rescriere a unei piese muzicale pentru a fi executată de o altfel de formație* decît cea pentru care a fost scrisă inițial. Spre deosebire de aranjament*, **t.** nu presupune o intervenție în text. **2.** reducție* (pentru pian). (I. R.)

transgressio (cuv. lat. „trecere") v. **metabasis.**

transpoziție, deplasarea unui grup de sunete — sau a unei întregi lucrări muzicale — la un anumit interval*, raportul dintre sunete rămînînd nemodificat. Efectuarea **t.** unei piese muzicale — exceptînd **t.** la octavă*, numită și *semi*-**t.** — îi schimbă tonalitatea **(2)**, permițînd simplificarea execuției; astfel, se evită un registru **(1)** prea grav sau prea înalt, o tonalitate cu prea multe alterații* sau dificilă ca tehnică instr. etc. În orch. există mai multe instr. transpozitorii. Ele cîntă alte sunete decît cele notate, în funcție de tonalitatea în care sînt acordate **(1)**. Astfel, cl., trp. și sax. s. fiind acordate în *Si bemol* transpun cu un ton* mai jos; cornul în *fa* și cornul engl. transpun la cvinta* inferioară (ex.) (A. R.) corn în Fa

trautonium V. **electrofone, instrumente.**

travaliu tematic v. **temă; dezvoltare (2).**

trăsătură de arcuș, orice activitate a mîinii drepte la instrumentele cu arcuș. De calitatea și supletea tehnicii în conducerea și mînuirea arcușului depind: emisia sunetului, paleta de culoare (timbrală*), precum și toate specialitățile care asigură articularea* discursului muzical: *detaché, legato**, *spiccato**, *staccato**, *ricochet**. (G. M.)

treaptă, unul dintre sunetele ce intră în componența unei scări* modale sau tonale. Notarea **t.** se face fie cu cifre arabe (și atunci este nominalizat sunetul melodic al **t.**) sau cu cifre romane (și atunci este indicat acordul* care se creează pe **t.** respectivă — v. cifraj). Numerotarea **t.** se face de la finala* modului (sau de la tonică*) în sus; în analizele* etnomuzicologice*, **t.** de deasupra finalei* se notează cu cifre arabe, iar cele de dedesubtul ei cu cifre romane. În raport cu sistemul modal sau tonal în care se află, **t.** au de regulă o funcție* melodică și armonică precisă, ele grupîndu-se de obicei în **t.** principale și secundare. (D. B.)

treble viol (cuv. engl.) v. **viole.**

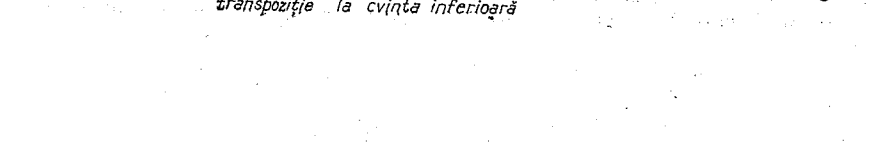
tre corde (loc. it. „trei coarde"), indicație tehnică, în muzica pentru pian, prin care se cere revenirea la execuția normală după utilizarea pedalei* de surdină* *(una corda*, v. *corda)*. Abrev.: *t. c.* Sin. *cu tutte le corde*. V. *corda*.

trefologhion v. **tropologhion.**

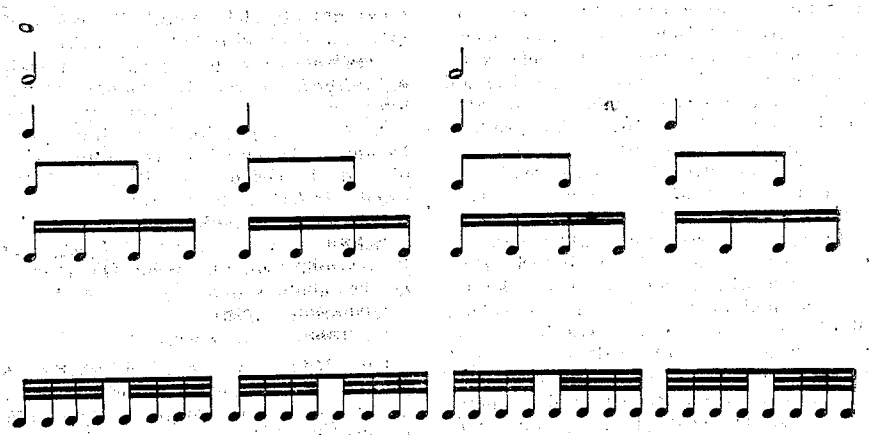
trei păzește, joc* popular românesc de bărbați sau mixt, răspîndit în sudul Olteniei. Se joacă în formație de linie cu brațele încrucișate în față sau la spate. Are ritm* binar*, mișcare vioaie din ce în ce mai accelerată; pașii sînt încrucișați executați cu deplasări bilaterale. Face parte din familia briuleților* oltenești (v. briul). (C.C.)

treizeci(și)doime, valoare **(II, 1)** de notă* reprezentînd a treizecișidoua parte dintr-o notă întreagă. Se notează printr-un oval negru cu codiță (în dreapta sus, sau stînga jos) și trei steguleț. Cînd există în partiturile* instr. un grup de mai multe **t.**, notele se pot scrie legîndu-se codițele cu trei bare **(II, 1)** orizontale. (M. M.)

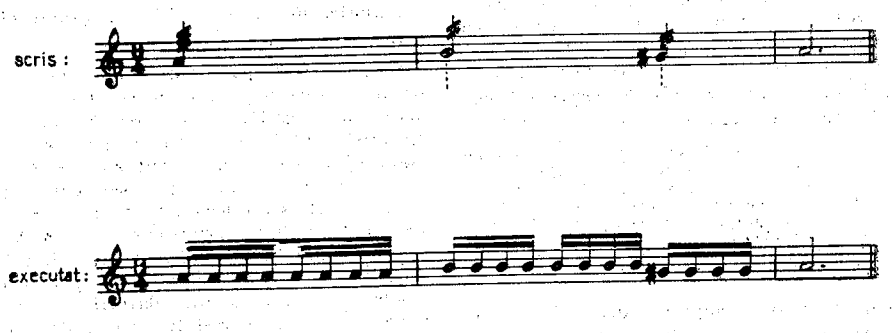
tremolo (cuv. it. „tremurător") **1.** În muzica instrumentală, repetarea unui sunet în succesiune rapidă. Se notează prin tăierea cu una sau



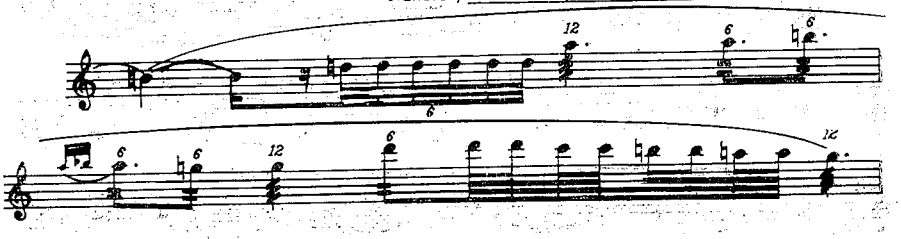
transpoziție la cvinta inferioară



Treizecidoime



G. Enescu, Sonata a III-a pentru pian și violină, p. a II-a



Tremolo

mai multe linii a codiței notei (Ex. 1) sau prin abrev : trem. Apare în tehnica instr. cu coarde și cu arcuș către sfîrșitul sec. 17. Primele exemple se găsesc în *Affetti musicali* de Biaggio Marini (1617) și în *Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi (1624). **T.** produce un efect dramatic și este folosit în orchestrație* îndeosebi la instr. cu arcuș*. La vl. se realizează printr-o mișcare alternativă și rapidă a arcușului, creînd o impresie de freamăt, tulburare (ex. 2). La pian se poate cînta „tremolando", repetînd repede un sunet (v. și baterie **(3)**). La tobă*, se execută cu două baghete*, lovind alternativ. Se mai poate realiza la balalaică*, mandolină* etc., prin procedee specifice instr. (ciupire cu degetele, cu plectrul* etc.), fără a schimba înălțimea **(2)** sunetului. **2.** V. baterie **(3)**. **3.** În muzica vocală **t.**, confundat uneori cu vibrato*, se deosebește de acesta din urmă prin factorul timp (variații de intensitate*, înălțime și timbru* mai mari, 8—12, în loc de 6—7 pe secundă) și prin factorul constitutiv (variații de înălțime și timbru prea mari față de cele de intensitate). Între **t.** și vibrato există o diferență de grad sau nuanță, dar nu de natură. Neputînd distinge totdeauna realitatea adevărată a fenomenului acustic, urechea interpretează **t.** ca o variație a înălțimii sunetului, cînd de fapt primează variația intensității. Variațiile prea mari de înălțime și intensitate în **t.** rezultă dintr-o stare de necoordonare a întregii musculaturi vocale (contracții ritmice și spasmodice ale laringelui și organelor de rezonanță etc.). Un **t.** exagerat este un defect care face ca vocea să dea impresia unui behăit de capră („tenor caprin" etc.). **4. T.** *dental*. V. *Flatterzunge*.

Bibliogr.: Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant* Paris, ³1911 ; Metfessel, M., *The Vibrato in Artistic Voices*, University of Iowa, 1932 ; Seashore, C. E., *Psychology of the Vibrato in Voice and Instrument*, University of Iowa, 1936 ; Tarneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941 ; Vennard, W., *Singing and Music*, Los Angeles, 1964 ; Husson, R., *Vocea cîntată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968. (D. U. și G. M.)

trepak, vechi dans popular rusesc, în tempo **(2)** viu și măsură de 2/4. Melodia **t.** a fost utilizată de Rubinștein în muzica pentru pian, Mussorgski în ciclul vocal *Cîntecele și dansurile morții*, Ceaicovski în balete. (G. F.)

triadicale (< gr. τριαδικά τροπάρια *triadica-troporia*), cele 12 tropare* treimice care încep cu „Cuvine-se" (Cade-se) cu adevărat", care se cîntă pe ehul* II, după canonul **(2)** troișnic — la *miezanoptica** duminicei, provenind de la Grigore Sinaitul (m. 1310). Sin. : *tropare treimice*. (S. B. B.)

trianglu v. **triunghi.**

tribrah (< gr. τρὶ „trei" + βραχύς „scurt"), (în prozodia* antică) picior **(1)** metric alcătuit din trei silabe scurte : ∪ ∪ ∪ (A. M.)

trichordon v. **liră.**

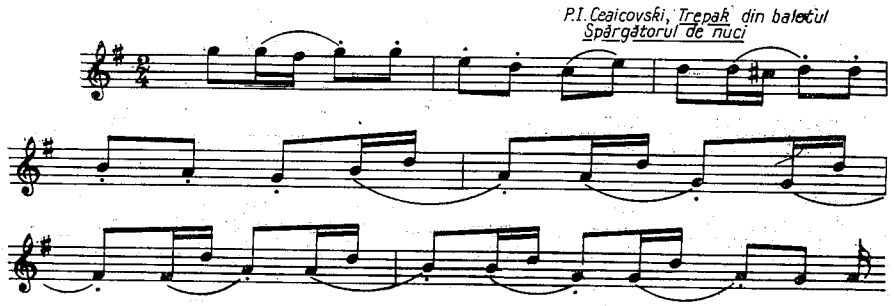
tricinium v. **bicinium.**

tricord(ie) (< gr. τρὶ „trei" χορδή „coardă", „sunet") **1.** (În muzica antică greacă*), sistem de trei sunete (la originea corzi) din epoca mitologică, atribuit, conform unor tradiții diferite, lui Apolon, Hermes sau frigianului Hyagnis. **II. 1.** (în teoria modurilor **(I, 3)**, sistem intonațional oligocordic* care se constituie din trei sunete dispuse prin tonuri succesive (**t.** *anhemitonic*, de tip major*) sau prin tonuri* și semitonuri* (**t.** *hemitonic*, de tip minor*). **2.** (În formele adjectivale : „tricordal" sau „tricordic" ; ex. : *initium* — v. *incipit* **(II) t.**, formulă **(I) t.**), fragment melodic bazat pe trei sunete aflate în raporturi de înălțime **(2)** variabile. V. *pentatonică*. (S. R.)

trifonic, sistem ~ (BIZ.) v. **sistem (II, 2).**

trigonon v. **harfă.**

tril (< it. *trillo*), ornament* vocal sau instrumental care constă în alternarea rapidă, distinctă și egală, a două sunete, dintre care unul este notat (sunetul principal), iar celălalt (sunetul auxiliar sau secundar) poate fi secunda* mică, secunda mare sau chiar mărită. Un accident* scris deasupra sau alături de semnul de **t.** (o linie șerpuitoare — v. abreviații) arată că sunetul auxiliar trebuie alterat conform naturii accidentului. **T.** nu poate fi confundat cu vibrato*-ul, datorită celor două sunete distincte care-l formează, dar poate fi considerat ca un vibrato exagerat, executat voluntar, controlat și cu un scop precis. Un **t.**



vocal este cu atît mai bun cu cît cele două note se aud mai clar, net; rapiditatea este una din principalele caracteristice ale t. vocal, putînd atinge virtuozitatea*. În t. fiecare din cele două note alternate, fixe și impuse, are un vibrato propriu, ale cărui variații de înălțime (2), intensitate (2) și timbru* (variații pe care urechea nu le distinge însă) produc, conform cu distribuția lor, o sonoritate mai mult sau mai puțin amplă, bogată. T. vocal este cu atît mai ușor de executat cu sunetul principal este mai înalt (soprane). Vocea (1) de bas, mai ales în registrul (1) grav, nu este apt pentru t., neputînd realiza rapiditatea necesară de alternare a celor două sunete, datorită faptului că *regimul permanent* (v. *timbru, sunet*) se stabilește într-un timp mai lung decît cel de alternare din t. La unele instr. muzicale (pian, orgă, violină etc.) t. se execută cu aceeași ușurință pe întreaga lor scară de înălțimi. La alte instr. (și mai cu seamă la cele de suflat), t. este greu sau chiar imposibil de executat în anumite poziții ale sunetului principal pe scara înălțimilor. V. *tremolo*.

Bibliogr.: Garcia, M., *Traité complet de l'art du chant* Paris, ³1911; Corte, A. della și Gatti, G., *Dizionario di musica*, Torino, 1930; Tarneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Vennard, W. *Singing and Music*, Los Angeles, 1964; Husson, R., *Vocea cîntată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968. (D. U.)

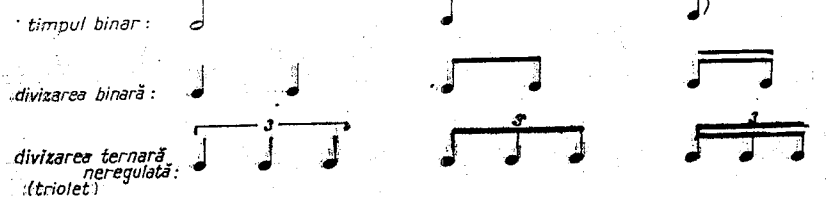
trileșești (trilișești), joc* popular românesc, de bărbați sau mixt, răspîndit în N Moldovei. Jucătorii formează la început un cerc în monom deplasîndu-se, în sensul invers rotirii acelor de ceasornic, cu mișcări legănate însoțite de multe strigături*. Se opresc apoi în semicerc executînd la comandă, mici deplasări bilaterale cu pași bătuți în contratimp* alternativ cu sărituri pe loc cu bătaia călcîielor în aer. Are ritm binar* și o mișcare moderată. (C. C.)

trio 1. Formație muzicală de cameră alcătuită din trei instrumentiști, combinarea instrumentelor componente putînd fi foarte variată (numai corzi, numai suflători, suflători cu pian; tipul clasic cel mai frecvent: pian, vl., v. cel). **2.** Compoziție muzicală destinată a fi cîntată de un t(1). **3.** Parte mediană în unele lucrări instr. și orch. (menuet*, scherzo*, vals*, marș*). Noțiunea a apărut în perioada barocului*, cînd s-a intercalat între două menuete, ce se cîntau unul după altul, o piesă cu caracter contrastant (agogic*, dinamic*, de mod*) numită t. În unele cazuri era executat de trei instr. Forma t. este bipartită sau tripartită. **4.** Trio-sonată, v. sonată (M. M.)

triod (BIZ.) (< gr. τριῴδιον *Triodion*, de la τρεῖς + ᾠδή *treis odi*, „trei ode"), carte care cuprinde cîntările și citirile din perioada numită a t., care ține zece săptămîni, începînd cu Duminica Vameșului și a Fariseului și încheindu-se cu „Săptămîna Patimilor", dinainte de Paști. Denumirea provine de la numărul odelor (2) din canoanele (2) utreniei* din acest timp, spre deosebire de canoanele cuprinse în octoih* și minei*, nu sînt formate din opt (nouă) ode, ci de regulă numai din trei. Compunerea celor mai multe canoane de t. ca și introducerea lor în cult se atribuie lui Teodor Studitul (m. 826) și fratelui său Iosif Studitul (m. 830), care contribuie și la ordonarea lor, făcînd ceea ce făcuseră Ioan Damaschinul în sec. 8 pentru Octoih și ceea ce va face Ioan Mavapulos în sec. 9 pentru Minei*. Începînd cu sec. 7—8 t. făcea parte din colecția numită *Tropologhion**. În cadrul *tropologhionului*, t. se definea ca o unitate distinctă (sec. 9). În manuscrisul *Tropologhion* de la Moscova, t. se găsește așezat — ca parte distinctă — după luna august (la sfîrșitul minelor), iar în *Manuscrisul corsinian* (sec. 11) este așezat între luna februarie și aprilie, deci în vremea „patruzecimii" sau păresimilor, care fac parte din perioada t. (S. B. B.)

triode v. **canon (2).**

triolet, grup de trei valori* de note* egale obținut prin divizarea (1) neregulată ternară* (în trei în loc de doi) a unui timp (1, 2) binar*.



Triolet

Se notează cu cifra 3 scrisă cursiv, așezată la mijlocul unei acolade* drepte ce încadrează cele trei note (ex.). (M. M.)

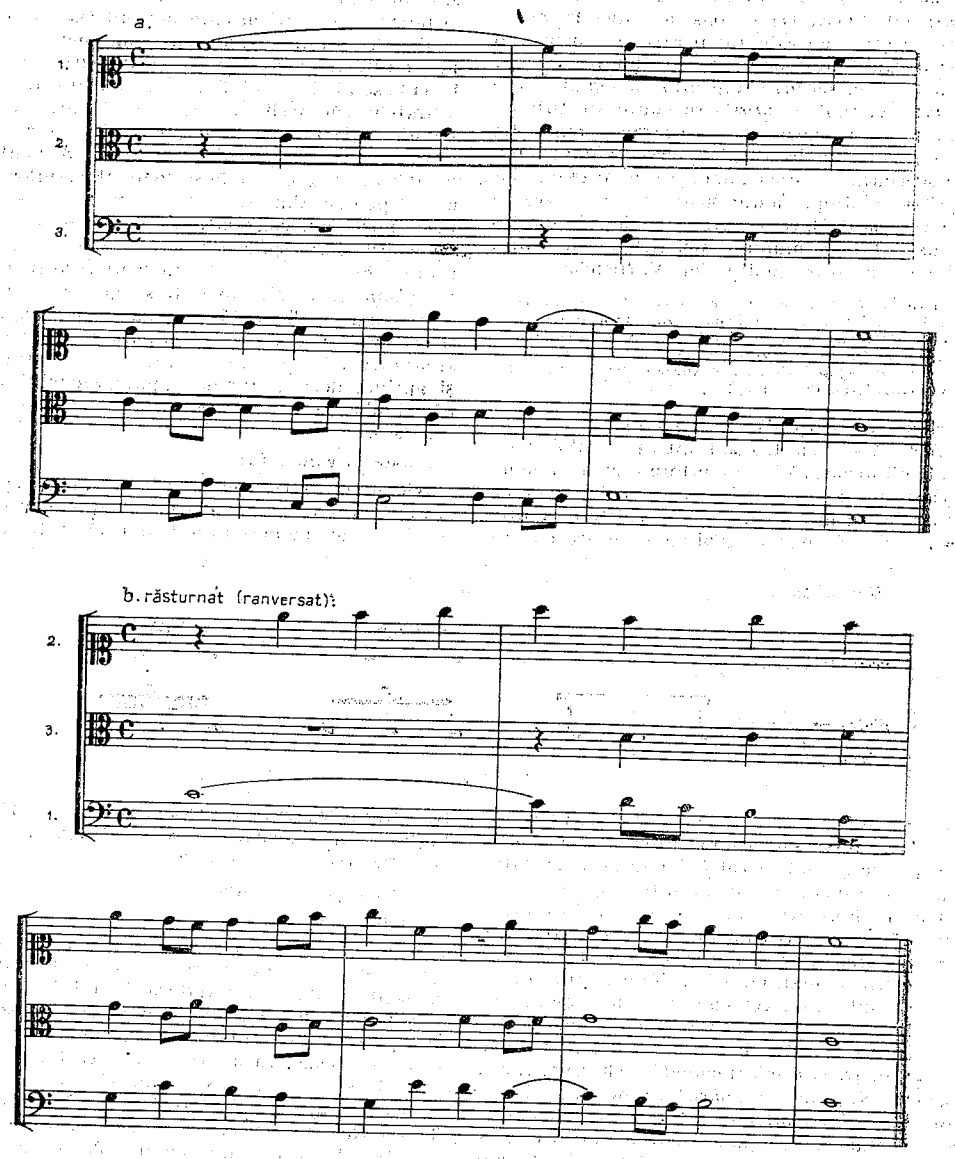
trio-sonată v. **sonată.**

tripla v. **proporție (II).**

triplu concert, concert* pentru trei instrumente soliste și orchestră. Genul a înflorit în epoca barocului*, derivînd, ca și dublul concert* și simfonia concertantă*, din *concerto grosso**. În epoca clasicismului*, forma muzicală a t. se cristalizează, ca și cea a concertului pentru un instr. solist și orch., și devine o lucrare ciclică, (v. ciclu 1, 2), în trei părți. De ex.: Beethoven, T. *pentru pian, vl. v. cel și orch. în do major, op. 56*; Paul Constantinescu. T. *pentru vl., v. cel, pian și orch.*

triplum (cuv. lat. „triplu") **1.** Denumire dată vocii **(2)** superioare (a treia) în compozițiile polifonice* la trei voci, din sec. 12. **T.** apare odată cu primele lucrări de *musica mensurata** atașîndu-se *organumului** (în *Ars antiqua**). **T.** era situat deasupra *motetus*-ului (în motetele* polif.) sau deasupra *duplum*-ului (în *conductus** și *organum**). **2.** Contrapunct* ranversabil (răsturnabil*) la trei voci (ex.). (M. M.)

trisaghion 1. T. *mic* sau *liturgic*, cîntarea „Sfinte Dumnezeule" — astfel numită din cauza întreitei repetări a cuvîntului „sfînt" (gr. ἅγιος *ághios)*, care este interpretarea sau parafrazarea imnului *serafimic* și care se cîntă la liturgie, înainte de apostol. **T.** liturgic a luat naștere din cîntarea lui Isaia (IV, 3) și din sfîrșitul unui verset din psalmul XLI, 2. **T.** *mic* a fost introdus în liturghie* în toate bis-

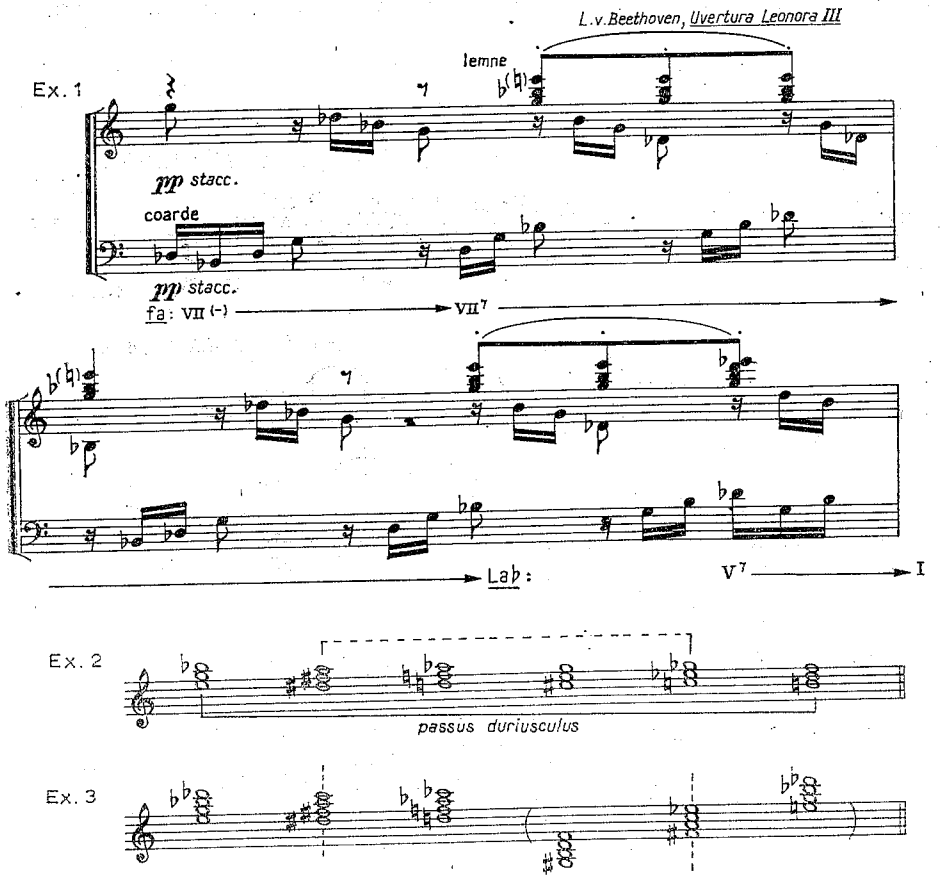


Triplum

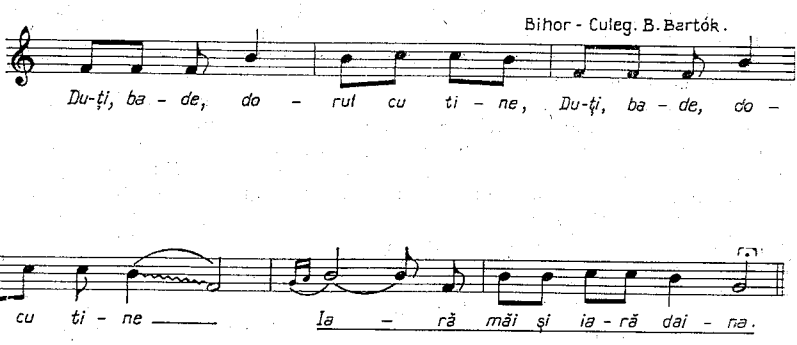
ortodoxe pre vremea împăratului Teodosie II (408—450). Documentar, se ia cunoștință de existența **t.** mic, în timpul discuțiilor monofizite, din actele sinodului din Calcedon (451). **2. T.** *serafimic* sau *biblic* „Sfînt" de trei ori — fapt pentru care se numește **t.** imnul* care se cîntă în cadrul liturghiei lui Ioan Hrisostom și Vasile cel Mare la „Răspunsurile mari", între cîntările „Cu vrednicie" și „Pre Tine Te lăudăm". Textul imnului este format dintr-un verset din Isaia (VI, 3) și dintr-un psalm (CXVII, 24—25) și se află în întregime în mai multe locuri din N. Testament (Matei, XXX, 9; Marcu, XI, 9—10; Ioan, XII, 13). Încă din primele veacuri, acest imn era foarte răspîndit. La sfîrșitul sec. 1, Clement Romanul (Ep. I ad. Corint) vorbește despre **t.** biblic, care era deja adoptat în liturghia creștină de atunci. În Constituțiile Apostolice (cartea VIII, cap. 12) scrise în a II-a jumătate a sec. 4 se arată locul și rostul liturgic al imnului serafimic. Aluzii la **t.** biblic găsim și la Tertulian (m. 220), în a V-a „Cateheză mystagogică" a lui Ciril din Ierusalim (347—348), la Augustin (354—430) — care arată însemnătatea dogmatică a acestui imn, la Ioan Hrisostom (m. 407), care vorbește de momentul din liturghie cînd se cîntă acest imn etc. V. *doxologie*. (S. B. B.)

trison v. **acord**.

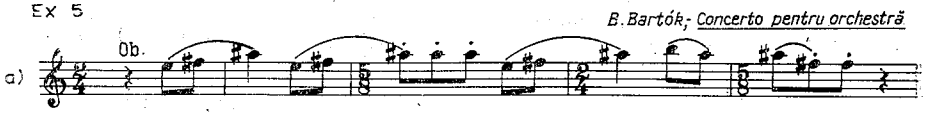
triton (< lat. *tritonus* din gr. τρίτονον), interval* ce conține trei tonuri* întregi. Este în egală măsură un interval natural* (se găsește de ex. pe treapta* I-a într-un mod* de *fa* și pe treapta a IV-a într-un mod de *do*, respectiv în tonalitatea **(2)** *do* major*) și un interval alterat*, situație în care se confundă cu cvarta* mărită. Deși în sens strict prin **t.** se înțelege numai cvarta mărită, într-un sens mai larg se acceptă ca fiind **t.**, sau avînd în orice caz o „comportare" tritonică, și cvinta* micșorată. Este singurul caz în care (indiferent de sistemul **(11)** modal și de determinarea acustică a intervalelor) două intervale alăturate în gamă*, avînd un pilon comun și unul enarmonic **(2)**, se confundă (ex. *do-fa diez /sol bemol/*, în care *do* este comun iar *fa diez* și *sol bemol* enarmo-

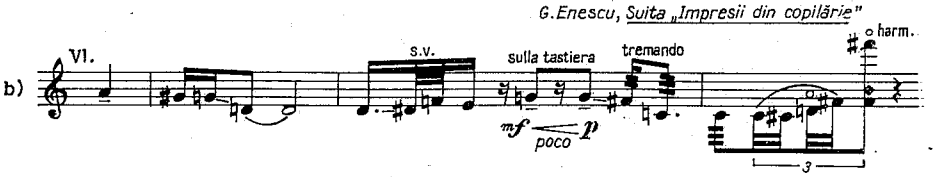


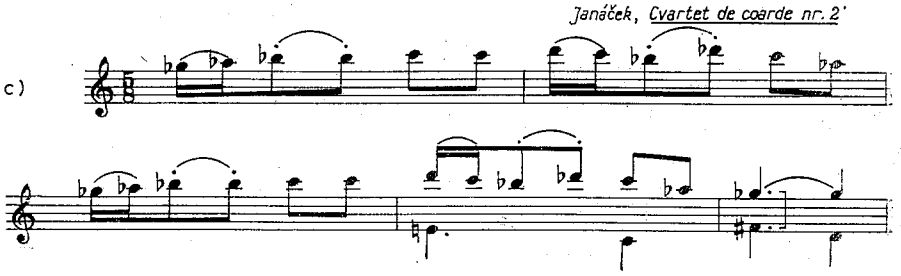
Ex. 4


Bihor - Culeg. B. Bartók.
Du-ți, ba - de, do - rul cu ti - ne, Du-ți, ba - de, do -
rul cu ti - ne
Ia - ră măi și ia - ră dai - na.

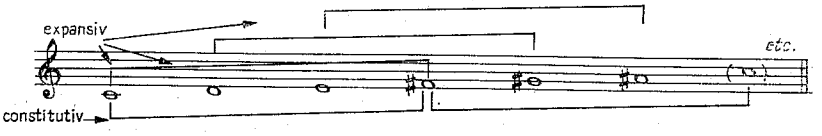
Ex 5

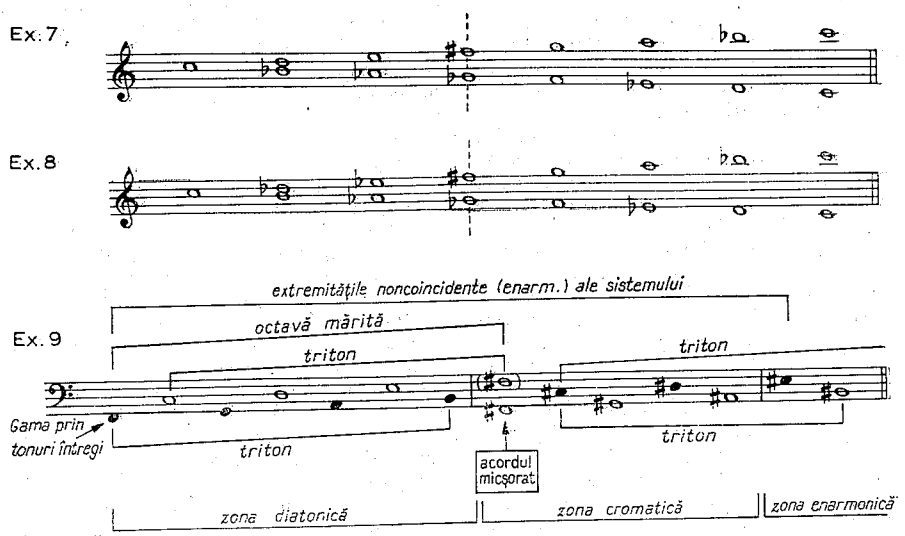

B. Bartók, Concerto pentru orchestră
a)
Ob.


G. Enescu, Suita „Impresii din copilărie"
b)
Vl.
s.v.
sulla tastiera
tremando
o harm.
mf
poco
p
3


Janáček, Cvartet de coarde nr. 2
c)

Ex. 6


expansiv
etc.
constitutiv



Triton

nice). Acest caz a fost pus în evidență în special de temperare*. Puțin însemnata deosebire cantitativă — am zice neglijabilă — stabilită încă în antic. între numitele intervale, ce se apropiau la limitele sistemului la cea mai mică distanță imaginabilă (generarea pitagoreică a intervalelor sfîrșea, prin reduplicarea a 12 cvinte* peste 7 octave*, cu coma* pitagoreică : $\frac{\left(\frac{2}{3}\right)^{12}}{\left(\frac{1}{2}\right)^{7}} = \frac{2^{19}}{3^{12}} - \frac{524288}{531441} = 0{,}986540$), pare să fi fost și pentru practica acelei epoci — ca și pentru cea modernă — fără grave consecințe (sau cum Aristoxenos acuzase deja în virtutea concepției sale psihologist *avant la lettre)*. Mult mai atent observată însă de un ev. med. de orientare exclusiv pitagoreică, această deosebire a procurat, paradoxal, multe griji practicii de dinaintea temperării. De aceea, punerea sub semnul identității a celor două intervale situate la extremitățile „necoincidente" ale cercului cvintelor* *(fa-do-sol-re-la-mi-si-fa diez* și, respectiv *fa-si bemol-mi bemol-la bemol-re bemol-sol bemol)* a găsit un consens unanim în momentul temperării egale, chiar dacă scrierea continua să se cantoneze în fundamentele ei pitagoreice. Prin toate acestea, *marcînd o zonă neutră între diatonie* și cromatism*, t. a constituit permanent o constantă structurală, un cadru referențial comparabil doar cu acela al octavei, în toate sistemele muzicale.* Cvarta mărită pitagoreică are valoarea 512 : 729 iar valoarea ei în sistemul natural este 32 : 45 ; cvinta micșorată pitagoreică are valoarea 729 : 1024 iar în sistemul natural este 45 : 64. Ceva mai mic decît cvinta micșorată pitagoreică este al 11-lea armonic (v. armonice, sunete), obținut la unele instr. de suflat naturale (ex. la bucium* sau la *Alphorn**). Prin temperare, t. devine jumătatea exactă a octavei *(fa diez = sol bemol*: 6/12 din octavă), contribuind astfel la închiderea cercului cvintelor (în locul succesiunii, teoretic nesfîrșite, a cvintelor, o suprapunere a extremelor în tocmai punctul „tritonic"). ■ În antic. elină, constituirea armoniilor **(II)** din două tetracorduri * identice (în fapt, tetracorduri dorice) excludea de la sine apariția unei relații tritonice raportată la pilonii tetracordiali. Tratatele din epoca *organum*-ului (Musica Enchiriadis ;* Hermannus contractus — în care apare pentru prima dată numele de **t.**) împart de asemenea „scara" prin tetracorduri, vizînd evitarea **t.** Interzicerea categorică a **t.** *Mi contra Fa, diabolus in musica* se petrece în cadrul exclusiv diatonic al solmizației*, cu o asemenea vehemență încît va influența teoria modurilor **(I, 3)** pînă în ev. med. tîrziu ; astfel, modul al 5-lea *(fa)* va fi „corectat" printr-un *b molle* (v. b ; *musica ficta)* iar *repercussa** modului pe *mi* va fi *do* și nu *si* (un procedeu similar poate fi semnalat și în legătură cu unele *churi**, desigur, mai mult sub înrîurirea prestigioasei moșteniri eline, chiar dacă — după unii autori — tîrziu „aliniată" teoriei muzicii bizantine*). Contrapunctul* strict și chiar predarea armoniei **(III, 2)** au menținut interdicția tritonică. ■ Practica artistică a neglijat uneori, involuntar sau deliberat, consemnul scolastic, din necesi-

tatea adîncirii sensurilor textului literar sau urmînd uneori concepții proprii manierismului* (cf. „arta cromatică secretă" — Lowinsky — a madrigaliștilor it.; v. și musica *reservata* (1)). Barocul* germ. a exploatat în mod expres, în cadrul codului de figuri (2) retorice, tocmai relațiile tritonice *(relationes non harmonicae)*. Preluînd unele laturi baroce ale expresiei (moartea, mila, pocăința) romantismul* le convertește, prin același t., în expresie a misterului, demonicului, groazei (la Weber, Berlioz, Meyerbeer, Liszt, Wagner, Franck, Mussorgski ș.a., dar prezenta încă la Mozart — *Don Giovanni* — și la Beethoven — *Fidelio*, ca și în numeroase pagini instr. și simf.) ■ Se consideră că încastrarea t. în acordul* de septimă* de dominantă* constituie o licență în cadrul armoniei tonal-funcționale; în realitate, licența aceasta este de minimă importanță, atîta timp cît ea este rezultatul precumpănitor al accentuării caracterului dominantic al funcțiilor (1) tonale. Cu mult mai pregnantă este utilizarea, de la Monteverdi la Wagner și de la Bach la Scriabin, a acordului micșorat, ca element de sine stătător și neraportat deci la funcția de D (considerarea acordului micșorat ca fiind un rudiment de D este prezumțioasă, în afara acelor cazuri, se-nțelege, în care el vădește efectiv o dublă funcție sau, mai curînd, una tranzitivă — ex. 1). Prin situația sa de autonomie, el instaurează un climat atonal* (a se vedea frecventele „lanțuri" de acorduri micșorate în muzica lui Bach, secondate sau nu de ostinato*-uri sau de pedale (2)). Șase acorduri micșorate „acoperă" totalul cromatic (cu repetarea principalelor componente ale acordului în care *fa diez* este enarmonic cu *sol bemol* — singurele sunete care nu au o triplă grafie), dispuse fiind pe un desen melodic cromatic de *passus duriusculus**, ceea ce confirmă, odată în plus, intima înrudire dintre aceste *relationes non harmonicae* (ex. 2). Adăugarea unei septime micșorate la amintita formație — în fond, formula cea mai frecvent întîlnită — reduce repetările sunetelor și concentrează cele 12 sunete cromatice în numai trei acorduri (ex. 3) dintre care al doilea acceptă axa de simetrie tritonică. Împărțirea octavei prin intermediul t. este de o deosebită importanță pentru structurarea seriei*, prin evitarea reperelor octaviante și obținerea simetriilor* interioare. ■ Descoperirea modurilor (1, 5) „tritonice", ca realități muzicale ce nu țin seama de interdicțiile scolastice (ca de pildă în lidicul caracteristic Bihorului — ex. 4) a constituit un impuls pentru integrarea acestora în compoziția cultă (ex. 5). Alături de t. modal, un model al acestor formulări l-a constituit, fără îndoială gama hexatonică* a impresioniștilor, în care t. apare pe de o parte cu rol constructiv iar pe de alta cu rol expansiv (ex. 6). Pentru Bartók, t. este punctul de întîlnire al mai multor principii constructive: intonații (1, 2) orizontal-melodice u caracter lidic sau hexatonic; acorduri cu structuri tritonice parțiale sau totale; legături între teme* și părți de ciclu* pe baza t.; structuri bi-modale (-tonale) (v. polimodalism) prin t.; gruparea „sistemului său de moduri complementare și a cromaticii" (G. Firca) în jurul unei axe „polare" (Lendvay) tritonice. Modul (1, 9) bartokian (eronat numit „mod acustic") și răsturnarea acestuia își desvăluie complementaritatea față de o axă de simetrie (ex. 7), aceeași axă funcționînd și în cazul modului (1, 8) al doilea al lui Messiaen (ex. 8). În timp ce axa împarte modurile complementare ale lui Bartók asimetric, le împarte pe cele ale lui Messiaen perfect simetric. Primele moduri, parțial simetrice, sînt și parțial funcționale (fiind construite pe două tetracorduri obișnuite — lidic și minor), iar celelalte, deplin simetrice, sînt nefuncționale. Se desprinde de aici un principiu cu efecte largi în orbita muzicii de dinaintea, de după și, parțial, din afara tonalității (1) major*-minore*. Cu cît o structură constă din aceleași elemente ori unele asemănătoare (o pereche de cel puțin două elemente alternînd strict periodic), cu atît este aceasta mai nefuncțională și se supune unei ordini geometric-constructive. Aceasta face ca șirul dodecafonic să fie obținut prin mai puține operații decît prin manevrarea structurilor heptatonice diatonice (acordul micșorat are trei transpoziții*, gama hexatonică două, modul al doilea al lui Messiaen trei, modul lui Bartók nouă...). Modalitățile constructive ale t. au interesat, așadar, îndeaproape componistica modernă, într-un context în care și alte domenii vădeau tendințe constructiviste similare. Astfel, în teoria artelor plastice, un Paul Klee se preocupă de combinarea unor „elemente de bază" în virtutea repetării „ritmice" a aceleiași unități. Transferînd formula 1+1+1+1 etc., propusă de Klee, la domeniul muzicalului, se constată posibila ei aplicare la scara cromatică, la gama hexatonală și la acordul micșorat (unitatea fiind pe rînd: semitonul, tonul și terța mică). Dacă se consideră tonul întreg ca rezultînd, printr-o operație asociativă (1+1), din cele două unități (semitonurile) și se alternează cu unitatea (1) se obține modul lui Messiaen. Acest mod corespunde unei alte formule stabilite de către Klee: 1+(1+1)+1+(1+1)+1+(1+1)+1+ +(1+1). Și în demersurile muzicale ale momentului t. se bucură de un interes similar. În timp ce pentru Hindemith, în virtutea concepției sale privind ierarhizarea intervalelor, t. este lipsit de forță melodică și armonică, pentru Schönberg el deține, într-un sens încă funcțional, un loc mediator între vechile și noile sisteme (în a sa *Harmonielehre*, Schönberg postulează aproape profetic legătura acordului de septimă micșorată cu ceea ce avea să devină mai tîrziu modul al doilea al lui Messiaen, cf. pp. 440—441). O schemă, alcătuită pe temeiul mereu eficientului ciclu al cvintelor, demonstrează solidaritatea noilor elemente tritonice cu mai vechile

c

sale înfățișări și implicări în structura muzicii (ex. 9). Sînt elemente care, preluate în parte din arsenalul epocilor trecute, confruntă capacitatea speculativă a spiritului uman cu mereu alte reguli constructive, știut fiind că fiecare dintre aceste epoci are propriul său ideal constructiv, propune o nouă ordonare a elementelor muzicale. **T.** a avut, în această lumină, o prezență mereu activă, uneori determinantă, în momentele schimbărilor esențiale de sistem.

Bibliogr.: Riemann, H., *Geschichte de Musiktheorie*, Hildesheim, ^{3}1961; Erpf, H., *Studien zur Harmonie– und Klangtechnik der neueren Musik*, Leipzig, 1927; Hindemith, P., *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz, 1940; Schönberg, A., *Harmonielehre*, Viena, 1949; Lowinsky, E. E., *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, în: *Studies in Musicology VI*, New York, 1946; Handschin, J., *Der Toncharakter*, Zürich, 1948; Hammerstein, R., *Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild*, în: AfMw, XIII, 1956; Schmitz, A., *Die Bildichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz, 1950; Georgiades, Thr. G., *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestelt an der Vertonung der Messe*, Berlin–Göttingen–Heidelberg, 1954; Rogge, W., *Das romantische Klangbild im Spiegel des Tritonus*, în: Mf, IX, 1956; Engelmann, U., *Bela Bartóks Mikrokosmos*, Würzburg, 1953; Lendvai, E. *Einführung in die Formen– und Harmoniewelt Bartóks*, Leipzig, 1957; Schrade, L., *Diabolus in musica*, în: *Melos*, XXVI, 1959; Moser, H. J., *Diabolus in musica*, în: *Musik in Zeit und Raum*, Berlin, 1960; Ligeti, G., *Über die Harmonik in Weberns erster Kantate* în: *Beiträgen zur Neuen Musik III*, Mainz, 1960; Pfrogner, H., *Hat Diatonik Zukunft?* în: *Musica 17*, 1963; Firca, Gh., *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Buc., 1966; același, *Der Beitrag des Tritonus zur Entwicklung konstruktiver Prinzipien*, în: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*; Klee, P., *Théorie de l'art moderne*, Basel-Geneva, 1968; Manole, O., *Une technique musicale oublié. L'école de Nôtre-Dame et la quarte augmentée*, în: R.R.H.A., nr. 1/1973. (G. F.)

triunghi (trianglu) (it. *triangolo*; engl. *triangle*; fr. *triangle*; germ. *Triangel*), instrument de percuție* idiofon. Este cunoscut din antic. de mai multe popoare: evrei, greci și romani și avea diferite forme: circular, dreptunghiular și triunghiular. Astăzi se utilizează numai cel de formă triunghiulară echilaterală, neînchisă. Este construit dintr-o tijă de oțel fin și suspendat pe un suport. Sunetul se obține lovind instr. cu o baghetă (2) de metal. **T.** a fost introdus în orch. simf. în sec. 19. (A. P.)

trivium (cuv. lat.) v. **armonie (1)**; **quadrivium.**

troaca v. **brîul.**

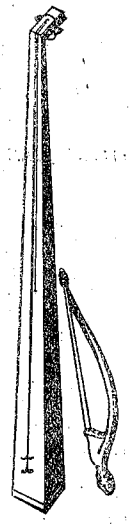
troqxilofon v. **xilofon.**

troheu (< gr. τροχαίος din τροχός „roată, alergare"). În prozodia antică picior (1) metric alcătuit dintr-o silabă lungă și una scurtă: — ∪ Sin.: *choreu.* (A. M.)

trohos (cuv. gr. τροχός „roată", „cerc"), v. **bizantină, muzică.**

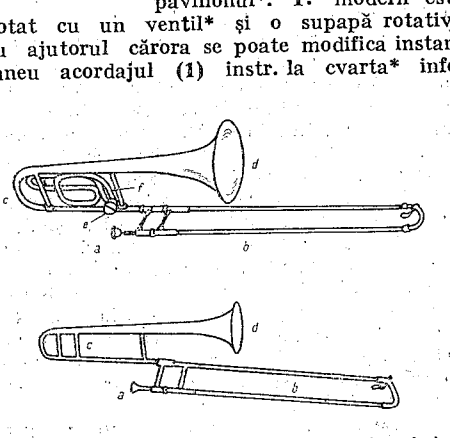
tromba a chiavi v. **trompetă cu clape.**

tromba marina (cuv. it.; germ. *Marientrompete, Nonnengeige, Trumscheit*; engl. *marin-trumpet*), instrument cordofon cu arcuș* din sec. 14–16, constînd dintr-o cutie de rezonanță alungită care se subția spre capăt. Între cordar* și jgheabul capului erau întinse una, mai rar două, coarde, sprijinite pe un căluș*. În interiorul instr. (lung de aprox. 1½ m) erau aplicate coarde de rezonanță (v. coarde simpatice) pentru amplificarea sunetului puternic, pătrunzător (utilizat și de marinari pentru semnalizare). **T.** se acționa fiind așezată pe sol, în poziție verticală. (W. D.)

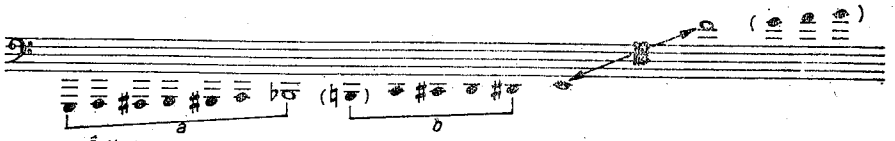


Tromba marina

trombon (< it. *trombone* „trompetă mare"; germ. *Posaune*), instrument de suflat din alamă, cu culisă* în varianta cea mai răspîndită. Este alcătuit dintr-un tub conic răsucit în formă de U la care este atașat alt tub cilindric de aceeași formă, care se poate lungi sau scurta prin alunecare (culisare). La un capăt al acestui corp se află mușticul* prin care suflă instrumentistul, iar la celălalt capăt se află pavilionul*. **T.** modern este dotat cu un ventil* și o supapă rotativă cu ajutorul cărora se poate modifica instantaneu acordajul (1) instr. la cvarta* inferioară. De aceea ventilul poartă denumirea de cvartventil. Întinderea **t.** este de două octave* și jumătate între sunetele *Mi* și *fa* (ex. 1). Familia **t.** cuprinde mai multe tipuri: **t.** *soprano* (care nu se mai folosește), **t.** *alto* (îndrăgit de clasici, dar care a dispărut astăzi), **t.** *tenor* (tipul folosit curent, prevăzut de regulă cu cvartventil și care se mai numește și **t.** *tenor-bas*), **t.** *bas* (a ieșit din uz) și **t.** *contrabas* (căruia i se preferă tuba*). Dimensiunile tubului la **t.** *alto* sînt de 208 cm, la **t.** *tenor* de 272 cm, iar la **t.** *bas* de 330 cm. În afara **t.** *bas*, celelalte, deși au un acordaj fundamental (de ex. **t.** *tenor* este în *si bemol*), sînt instr. netranspozitorii; se



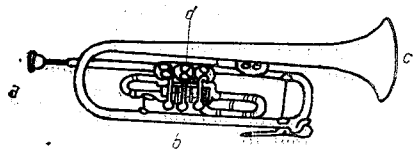
Trombon. Părți componente: a. ambușură (mușticul) b. culisă; c. corp tubular conic; d. pavilion; e. supapă rotativă; f. cvartventil.



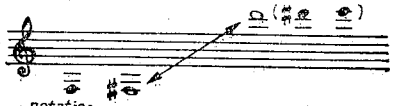
Întinderea trombonului: a) sunete pedală, b) note care găsesc numai la trb. tenor-bas.

notează în cheia* *fa* și cheia *do* pe linia a patra (de tenor). Are timbru* puternic, colorat, putînd fi îndulcit cu ajutorul surdinei*. În orch. simf. se folosesc trei **t.**, primele două scrise pe un portativ* comun în cheia* de tenor, iar al treilea pe același portativ cu tuba, în cheia *fa*. Partida* **t.** apare imediat după aceea a trp. **T.** *cu culisă* apare de foartă multă vreme în istorie, la greci numindu-se *strombos*, la latini *strombus*. Era folosit în lupte și parăzi ca instr. de semnal. Sub numele de (it.) *tromba* și (germ.) *Posaune* este cunoscut din sec. 16, cînd era folosit ca bas în familia trompetelor*. În sec. 18 este integrat orch. În sec. 19 este experimentat primul **t.** *cu ventile* (v. ventil). **T.** *cu ventile* are caracteristicile oricărui instr. cu ventile (ex. trp.). Agilitatea tehnică a **t.** *cu ventile* este însă în defavorarea acurateții intonației (**I, 1**). Astăzi este preferat **t.** *cu culisă* care dispune de resurse tehnice cu totul speciale. În literatura muzicală contemporană **t.** deține un rol important în orch. simf., în fanfare (**6**) și în orch. de jazz*. Ravel, Stravinski, R. Strauss, Schönberg îl folosesc în partiturile simf. explorîndu-i bogatele resurse tehnice și expresive. Compozitorii români contemporani au scris lucrări pentru **t.** solo (A. Stroe, S. Vulcu ș.a.), de muzică de cameră, sau de alte genuri (în opera *Orestia II* de A. Stroe, de ex., **t.** este o componentă esențială a partiturii, trombonistul — adevărat personaj al dramei — fiind plasat pe scenă), în care au exploatat cele mai moderne tehnici: *glissandi** colorări ale sunetului prin diverse emisii și surdine* etc. Abrev., în partituri: *trb.* (M. M.)

trompetă (it. *tromba;* fr. *trompette;* germ. *Trompete;* engl. *trumpet*), instrument de suflat din alamă, cu timbrul* cel mai acut și penetrant Este alcătuită dintr-un corp metalic conic prevăzut cu ventile* (sau pistoane (**1**) cu supape) prin care se poate acorda (**1**) instr. în tonalități (**2**) diferite: la unul din capetele corpului se află mușticul* prin care suflă instrumentistul, iar la celălalt capăt se deschide pavilionul*. **T.** actuală este un instr. cromatic* cuprinzînd întreaga scară începînd de la *mi* la do^3 (ex. 1). **T.** în *si bemol* se aude cu un ton* mai jos decît se notează. Această **t.** este cea mai des folosită. Mai există și alte specii, de **t.**: **t.** piccolo, **t.** alto, **t.** bas, care au alt acordaj (**1**) și nu mai sînt folosite în orch. simf. **T.** se notează în partitură* în cheia* *sol*, fără accidenți* la armură*, pe un portativ* deasupra partidei* de trb. În orch. simf. se folosesc 2—3 **t.** În fanfara (**6**) **t.** execută vocea (**2**) de sopran. **T.** sînt folosite de asemenea în muzica ușoară* și de jazz*. **T.** este cunoscută din cele mai vechi timpuri, fiind folosită la serbări, lupte și alte manifestări și oriunde acolo unde era necesar un „glas" mobilizator, puternic, penetrant și clar. Tuba romană se presupune a fi fost atît strămoșul **t.** cît și al trb. Buccina* a influențat-o la rîndul său în ev. med. În sec. 18 se folosea **t.** simplă (naturală*) în muzica de scenă, fanfare și ca instr. de apel în armată (goarnă — *corno signale**). La început era formată dintr-un singur tub, putînd cînta într-o singură tonalitate. A evoluat apoi, fiind construită din două părți, părții cu ambușura putîndu-i-se atașa tuburi de schimb* de diferite mărimi, care, lungind coloana de aer a instr., schimbau și tonalitatea. Schimbarea tuburilor lua însă timp, partitura trebuind să prevadă pauze pentru producerea schimbării. Evoluția **t.** a cunoscut și alte varietăți: **t.** *cu culisă* (v. culisă), **t.** *cu clape** etc., care însă nu era satisfăcătoare din punctul de vedere al acurateții sunetelor și al tehnicii interpretative. Sec. 19 aduce invenția **t.** *cu ventile*, datorată lui Stoëlzel și Bluhmel. Primele **t.** *acute în do*, cu ventile, au apărut prin 1855. Erau dotate cu 3 ventile, care, punînd în vibrație coloana de aer de lungimi dife-



Trompetă. Părți componente: a. mușticuc; b. tubul conic de alamă; c. pavilionul; d. pistoanele.

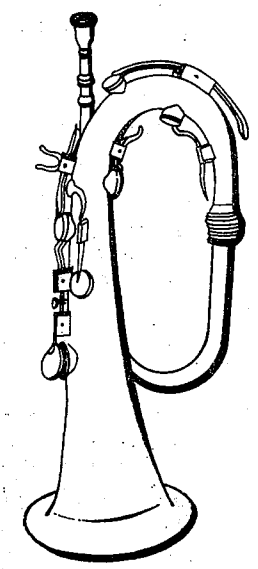


notație:
Întinderea trompetei în *sib*

efect:

rite, permiteau acordarea instr. în trei tonalități: *do, si bemol, la* (sau *re, re bemol, do*). Acest instr. avea posibilitatea de a acoperi întreaga scară cromatică*, îmbogățind resursele tehnice și expresive. Noile calități ale **t.** cromatice au fost din plin valorificate, mai întîi în muzica de jazz, apoi au trecut în muzica simf. prin asimilarea acesteia în lucrările lui I. Stravinski, M. Ravel, D. Milhaud. Apar aici ritmuri specifice jazz-ului, dar însăși instrumentația* simf. a fost influențată de tehnica jazz-ului. Agilitatea tehnică, sonoritatea clară, bogata gamă expresivă ajutată de întrebuințarea surdinelor* au deschis o largă cale de afirmare a **t.** în sec. 20. Ea apare atît în formațiile simf. cît și în ansambluri de cameră (Ex. *Simfonia de cameră* de Enescu), omogenizîndu-se și cu suflătorii de lemn și cu partida corzilor. Muzica modernă vădește tendința de a acorda o mai mare întrebuințare registrului (**1**) acut al **t.**, construindu-se **t.** cu tubul mai îngust care ușurează emiterea sunetelor acute. **T.** *in do* satisface această cerință, dar în același timp și-a pierdut din consistență, timbrul său devenind mai aspru. Și muzica simf. românească contemporană acordă **t.** atenția cuvenită (concerte scrise pentru acest instr. sînt semnate de Iuliu Mureșianu, Aurel Popa, Theodor Drăgulescu ș.a.) . V. *cornet à piston; fligorn*: Abrev. în partituri: *trp.* (M. M.)

trompetă cu clape (it. *tromba a chiavi;* fr. *trompette à clefs;* germ. *Klappentrompete;* engl. *key bugle*), instrument de suflat din alamă din sec. 18, prevăzut cu 4—6 orificii de diverse mărimi, acoperite cu clape*. Perforarea



Trompetă cu clape

în mai multe locuri a corpului, instr. a influențat în mod negativ sunetul, inițial metalic, pătrunzător. A fost schimbat în sec. 19 odată cu apariția sistemului de ventile* sau pistoane*. (W. D.)

trompette à clefs (cuv. fr.) v. **trompetă cu clape.**

tronson v. **serie; simetrie; mod (I, 10).**

trop (pl. **tropi**) (< gr. τρόπος *tropos*, pl. *tropoi*, „melodie, figură retorică, întoarcere de frază"). **1.** V. *tonos*. **2.** Unele tratate medievale foloseau termenul **t.** ca sinonim al termenului *tonis* (*modus* — v. mod **(I, 3)**) sau pentru a indica terminațiile unor *toni psalmorum* (v. psalmodie). Cassiodor denumea **t.** vocalizele* aparținînd cîntecului melismatic*. **3.** În cîntecul liturgic, viabil în sec. 9—13, **t.** reprezentau interpolări, transformări ale textului sau amplificări melodice ale cîntului gregorian preexistent, asemeni secvențelor **(I, 1)**. Primul **t.**, *Hodie cantandus est*, îi este atribuit lui Tuotilo (m. 915). **4.** Termenul **t.** a fost adopat de J. M. Hauer (1883—1959) ca denumire a celor 44 de forme de bază ale unui sistem propriu de compoziție, elaborat pe baza celor 12 sunete ale scării cromatice*, (dar diferită de sistemul dodecafonic*). (M. M.)

tropar, cea mai veche, mai mică, mai simplă și mai importantă totodată formă imnografică* închegată unitar prin dezvoltarea unei invocații, aclamații ori exclamații, care se cîntă (sau se citește) la sfîrșitul vecerniei*, la începutul și sfîrșitul utreniei* la vohodul cel mic al liturghiei* și la slujba ceasurilor. Intercalat între psalmi*, **t.** era destinat să caracterizeze sărbătoarea zilei și să întrerupă — printr-o cîntare mai „rituală" — psalmodia*. ■ Asupra originii termenului **t.** nu există un consens: în tradiția elină (Pindar), **t.** era melodia unei cîntări, sens din care derivă, se pare, și **t.** ev. med. occid. — melodia unui imn **(1)** și, mai apoi, imnul însuși (W. Christ); de la τρόπος *(tropos*, „fel, mod de a fi"), se deduce sensul de melodie sau mod de cîntare, după cum, în altă interpretare el poate să însemne „chipul", (icoana vieții sfîntului), descrierea sărbătorii; unii autori înclină spre originea sa din τρόπαιον *(tropaion* „trofeu") semn al biruinței; alții îl deriva din τροπή, *trope* „schimbare") căci **t.** se cîntă alternativ, antifonic* de către strane, iar Marcu din Efes și Zonara, de la substantivul τροπή *(tropi* „întoarcere") sau de la verbul τροπέω *(tropeo* „mă întorc") „mă îndrept spre ceva"), pentru că, în execuția lor, **t.** se „întorceau" după melodia irmosului* și pe toate ehurile*. ■ În canoane **(2)**, **t.** se numesc strofele ce urmează după irmos. Așa-numitele stihiri* sînt de asemenea **t.** Printre cei dintîi și mai însemnați autori de **t.** sînt Anatolie, imnograful (sec. 5). Antim, Timocle (în a doua jumătate a sec. 5) și, mai ales, Roman Melodul (sfîrșitul sec. 5 și prima jum. a sec. 6), datorită căruia genul atinge perfecțiunea. (S. B. B.)

tropare treimice v. **triadicale.**

tropologhion (< gr. τροπολόγιον, *tropologhion*, τρεφολόγιον *trefologhion* sau ἀνθολόγιον, *anthologhion*), (BIZ.) colecția vechilor tropare*, adică *condachitile* sau sulurile de papirus și pergament, pe care se scriau troparele în vechime. **T.** constituie baza și originea tuturor cărților de imnuri* bisericești *(octoih*, triod*, minei*)* fiind un volum de tropare aflat în uz încă de la finele sec. 8 și începutul sec. 9. După alcătuirea Octoihului (sec. 8) **t.** este degajat prin acesta de o parte din conținutul său, rămînînd numai cu ciclul anual al imnurilor, pentru sărbătorile fixe — preludiul mineielor de mai tîrziu — și

Tablou sinoptic al principalilor trubaduri, truveri și Minnesängeri

Au creat c. între anii:	Trubaduri	Truveri	Minnesängeri
1090—1130	Guillaume VII de Poitiers		(Numeroși imitatori ai trubadurilor — lucrările s-au pierdut)
1130—1150	Marcabru Jaufré Rudel		
1150—1180	Bernart de Ventadorn Peire d'Alvergne Berenguier de Palazol	Chrétien de Troyes Huon d'Oisi	
1160—1200	Guiraut de Bornelh Bertrand de Born Arnaut de Mareuil		1170 Reinmar der Alte (primele lucrări păstrate datează de la c. 1200
1180—1210	Raimbaut de Vaqueiras Gacelm Faidit Peire Vidal Albertet de Sisteron[1]	Blondel de Nesle Richard I „Inimă de Leu" Gace Brulé Conon de Béthune Gui, Châtelain de Coucy	
1190—1230	Peire Raimon de Toulouse Gui d'Ussel	Gauthier de Dargies	Walther von der Vogelweide Wolfram von Eschenbach
1200—1240	Guillem Augier Novella	Gauthier de Coinci Gauthier d'Espinal[1]	
1210—1250		Gilles li Vinier Audefroi le Bastard Andrieu Contredit d'Arras	Neidhart von Reuenthal
1220—1260	Peire Cardenal	Colin Muset Guiot de Dijon Thibaut, regele Navarrei Jehan Bodel	Tannhäuser Ulrich von Lichtenstein Reinmar von Brennenberg
1250—1290	Guiraut Riquier	Jehan Bretel Adam de la Halle	Alexander der Wilde
		1285—1320	Heinrich von Meissen (Frauenlob) Wizlaw II von Rügen
			Oswald von Wolkenstein (n. c. 1377-m. 1 445)

[1] Date vieții nefiind cunoscute exact, nu știm dacă încadrarea poate fi făcută aici mai curînd decît în căsuța următoare.

cu cele pentru partea mobilă a anului bis., care corespunde *triodului* și *penticostarului** de astăzi. În diferite t. sînt citați, pe lîngă Roman și Anatolie, melozi din sec. 6—7: Cosma, Grigorie, Chiriac, Dometius, Anastasie și Helias. T. manuscris, aflat în biblioteca corsiniană *(Codicele corsinian)* din sec. 9, este prin excelență o colecție *de tropare*. (S. B. B.)

tropos (cuv. gr. τρόπος, pl. **tropoi**) v. **tonos.**

tropota femeilor v. **roata femeilor.**

tropoțelul (tripițelul) v. **mininătălul.**

troubadour (cuv. fr.) v. **trubadur.**

trouvère (cuv. fr.) v. **truver.**

trubadur (< fr. *troubadour;* în provensală: *trobador* < *trobar* „a găsi"), primii reprezentanți ai artei muzical-poetice care a înflorit în Europa occidentală în sec. 12—13. Caracteristicile de bază ale întregului curent sînt: afirmarea hotărîtă a individualității artistului (spre deosebire de anonimatul călugărului sau al creatorului de folc.); folosirea pentru prima oară în arta cultă a dialectului regional în locul lb. lat.: „găsirea" (inventarea) de melodii originale, independente de orice *cantus firmus**, practicarea stilului monodic* (exista și un acomp. instr. al cărui rol însă nu îl cunoaștem, deoarece manuscrisele nu păstrează decît melodia vocală). În Franța, acești poeți-cîntăreți se numeau, după dialectul utilizat, *trubaduri* în S *(langue d'oc)* și *truveri** în N *(langue l'oïl)*. Ei puteau fi artiști amatori, de origine nobilă, sau profesioniști — jongleuri* și menestreli* (de notat că o serie de t. și de truveri au fost jongleuri ca situație socială). Sursele artei trubadurești nu sînt bine clarificate; certe sînt reminiscențele gregoriene (v. gregoriană muzică), sensibile mai ales în prima jumătate a sec. 12. Apoi, invenția melodică se emancipează treptat (poate și sub influența artei pop.), frazele* se conturează, structurile capătă un anume echilibru (de tipul antecedent*-consecvent*) în ciuda decupajului asimetric, se impune treptat forma A A B (v. formă-bar). Dar cu toate aceste elemente de organizare formală, cîntecul t. păstrează aspectul unei melopei* larg desfășurate, cu mers liber și capricios. Afinități „tematice" între diversele fraze (celule* comune — transpuse* sau variate*) există, fără a avea însă un caracter evident și sistematic, părînd mai curînd rodul improvizației*. În ce privește ritmul (observația este valabilă și pentru truveri și *Minnesänger**), el nu se notă ca atare. Problema citirii duratelor* a părut soluționată prin teoria *modurilor* (III) *ritmice*, care astăzi este, la rîndul ei, pusă sub semnul întrebării. Există mult vag în imaginea noastră despre muzica t. Dar chiar și așa, ea ne apare ca o artă de negrăită subtilitate și poezie — una din culmile spirituale ale ev. med.

Bibliogr.: Aubry, P., *Trouvères et troubadours*, Paris, 1909; Beck, J., *La musique des troubadours*, Paris, 1910; Chailley, J. capitolul *Les trouveurs* în: *Histoire de la musique*, coord. R. Manuel, Paris, 1963. (A. M.)

Trumscheit (cuv. germ) v. **tromba marina.**

trupă de operă v. **ansamblu (I, 1)**

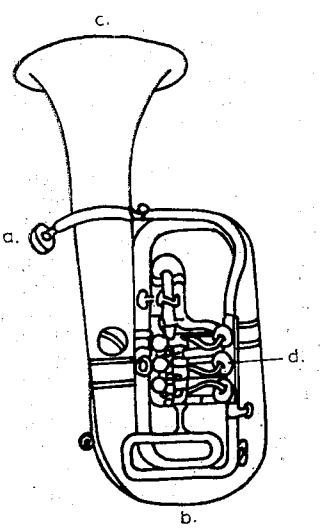
trupuri (BIZ.) v. **notație (IV).**

truver (fr. *trouvère; langue d'oïl*: *troveor* < *trover* „a găsi"), reprezentanții nord-francezi ai artei muzical-poetice a Evului Mediu. Au apărut o jumătate de sec. după trubaduri*, al căror exemplu l-au urmat în genere pînă către 1200. Apoi influența mediului orășenesc începe să-și spună cuvîntul (N era mai dezvoltat economic și politic decît S), arta t. diferențiindu-se stilistic de cea a trubadurilor. După modelul cîntecelor și dansurilor* pop., melodica tinde spre simplificarea conturului. Frazele* sînt mai scurte, simetriile mai evidente, reluarea motivelor se face oarecum metodic, caracterul de improvizație* dispare aproape complet. Se pune mai mult accent pe cîntecele dialogate în care se întrevăd germenii viitoarei comedii muzicale. În general muzica t. din această perioadă este plină de grație și prospețime. (A. M.)

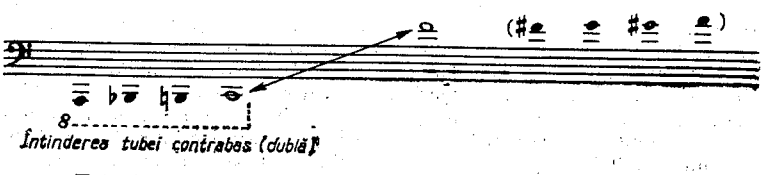
tub 1. (it. *tubo sonoro, chocallo;* engl. *tubo, shaker, chocolo;* fr. *tubo, chocallo;* germ. *Schüttelrohr, Tubo*), instrument de percuție idiofon, de origine pop. braziliană. A fost introdus în orch. simf. Este construit dintr-un corp cilindric de bambus sau alt material, închis la ambele extremități, avînd în interior pietricele ori bile mici (alice) din metal. Sunetul se obține prin scuturarea t. cu ambele mîini. **2.** V. orgă. **3.** V. tuburi de *schimb*. (A. P.)

tuba (cuv. lat. „trompetă") v. **repercussa; psalmodie.**

tubă (< lat. *tuba* „trompetă, goarnă"), instrument de suflat din alamă cu registrul



Tubă. Părți componente: a. ambușura; b. tubul conic răsucit (corpul t.); c. pavilionul; d. sistemul de ventile.



(1) cel mai grav. Este formată din muștiuc*, un tub conic răsucit, care se termină cu un pavilion* foarte mare. Muștiucul este de mărime medie, între cel al cornului* și cel al trombonului*. Are patru ventile* care coboară sunetele naturale* cu un semiton*, un ton*, un ton și jumătate, două tonuri și jumătate (cvartventil); uneori se folosește și un al cincilea ventil. Întinderea **t.** este de la *Do* la *fa*[1] (ex. 1). Se notează în cheia* *fa*, cu accidenții* la armură*. Are o sonoritate puternică, în orch. simf. folosindu-se doar 1 (2) **t.**, cu rol de bas **(III, 1)** în compartimentul instr. de alamă. În partitură* apare pe același portativ* cu trb. 3. Din familia **t.** fac parte **t.** *în Do*, **t.** în *si bemol*, **t.** în *la* și **t.** în *fa*. **T.** *contrabas în do* și *si bemol* este de obicei folosită în orch. **T.** *dublă* este dotată cu un ventil special cu ajutorul căruia este acordată instantaneu din *fa* în *si bemol* (cu o cvintă* mai jos). Mecanismul este format din patru ventile cu supape rotative. Este tipul cel mai convenabil atît din punct de vedere tehnic cît și al posibilităților sonore. Termenul generic de *tuba* (lat.) desemna în vechime, la romani și mai tîrziu, trompeta*, avînd rolul de semnal al bătăliilor, parăzilor, serbărilor etc. În accepțiunea actuală, **t.** apare în sec. 19, cînd, după apariția ventilelor aplicate la tr. și apoi la trb., s-a construit un trb. bas care a fost denumit „tuba". Prima **t.** propriu-zisă a fost construită în Germania (1835) de către Moritz, după indicațiile lui Wieprecht. A fost adoptată imediat de către fanfară **(6)**, iar mai tîrziu a intrat și în componența orch. simf. Primul care i-a încredințat o frază cantabilă a fost G. Mahler *(Simfonia I*, part. a III-a). Este folosită apoi cu rol solistic de I. Stravinsky *(Petruşka)*, R. Strauss *(Don Quijote)*, G. Gershwin *(Un american la Paris)*, Ion Dumitrescu *(Suita a III-a)* ș.a. V. *fligorn* **(2)**; *helicon; susafon.* **T.** *wagneriene*, instrumente de suflat de alamă, intermediare între corn* și fligorn **(1—2)**, destinate de către Wagner partiturii *Tetralogiei* (în germ. se mai numesc *Ringtuben)*. Au muștiuc de corn, dar tehnica diferă oarecum de a acestui instr., clapele ventilelor fiind mînuite cu degetele mîinii stîngi și nu cu cele ale mîinii drepte ca la celelalte **t.** În orch., execuția la **t.** wagneriene este încredințată corniștilor. A fost construită în două tipuri; tenor (în *si bemol* și în *mi bemol)* și bas (în *fa)*. În afară de Wagner, au fost utilizate de către Bruckner, R. Strauss și Janáček (M. M.)

tube de rechange (cuv. fr.) v. **tuburi de schimb.**

tubo (sonoro) v. **tub (1)**

tuburi de schimb (it. *colaccio;* fr. *cromette, tube de rechange;* germ. *Setzstück, Krummbogen)*, tuburi anexe de dimensiuni mici, avînd o formă îndoită, aplicate instr. de suflat de alamă cu emisie naturală* cu scopul de a schimba, după necesități (la instr. transpozitorii — v. transpoziție), fundamentala inițială. (W. D.)

tulnic v. **bucium.**

tutte le corde v. **tre corde.**

tutti (cuv. it. „toți") **1.** Termen care indică totalitatea instrumentelor* dintr-o orchestră* sau a vocilor **(1-2)** dintr-un cor*, cîntînd împreună; contrar lui *solo** sau soliști*. **2.** Indicație utilizată pentru a desemna acele părți dintr-o lucrare instr. sau vocală în care cîntă întreg ansamblul*, de obicei în urma unui fragment interpretat de soliști. În *concerto grosso** alternanța părților cîntate de grupul soliștilor cu cele ale întregului ansamblu este marcată cu indicațiile *concertino** și, respectiv, **t.** sau *ripieno.* **3.** Expresia **t.** este utilizată de dirijor în timpul repetițiilor, cînd, după studierea unor fragmente de partide **(1)**, cere reluarea lor cu întregul ansamblu.

tympanon (cuv. gr.) **1.** Instrument de percuție* membranofon din antichitate, avînd carcasa prevăzută cu o singură membrană. **2.** *Hackbrett**. (W. D.)

țambal, instrument de largă răspîndire în muzica populară românească, mai ales în tarafurile* lăutărești. Originea se pare a fi foarte veche și putea fi întîlnit la mai multe popoare. Se cunoaște la vechi greci cu numele de *Kymbalon*, la romani *cymbalus*. La popoarele germanice se numește *Zimbal* (v. și Hackbrett), etc. Se cunosc două tipuri de **ț.**: portabil și stabil. Cel portabil este de dimensiuni mai mici și se atîrnă cu o curea de gîtul executantului, acesta putînd cînta și în mers. Cel stabil **(ț. *masă)*** este de forma unei mese trapezoidale, are picioare pe care se așează, executantul stînd pe scaun în timpul execuției. Cîntatul la ambele tipuri se face prin lovirea corzilor cu două baghete **(2)**, „bețigașe" ce sînt învelite la capetele cu care ating corzile cu pînză. **Ț.** mare, poate avea pedală* pentru surdină*, sonoritatea sa fiind mai amplă și totodată controlată de către executant. În general este instr. de acompaniament* dar, prin apariția unor virtuozi ai **ț.**, a devenit și instr. solistic. (L. B.)

ţarina v. **ardeleana (1)**.
ţibulcă v. **violină**.
ţigănească v. **luncanul**.
ţigăneşte v. **învîrtita**.

ţiteră (< germ. *Zither*), instrument cu coarde ciupite. Se presupune că numele ar proveni de la *Kithara** vechilor greci, de unde în germ. *Zither*; la noi numele provine prin traducere din germ. Are mai multe coarde întinse pe o cutie de rezonanţă* ce poate avea forme diferite. Grupul de coarde pe care se cîntă (cu o pană de gîscă) este împărţit prin bare metalice, restul de coarde fiind de rezonanţă (coarde simpatice*), (L. B.)

ţîrcovnic v. **cîntăreţ (2)**.
ţurcă (turcă) v. **capră (1)**.

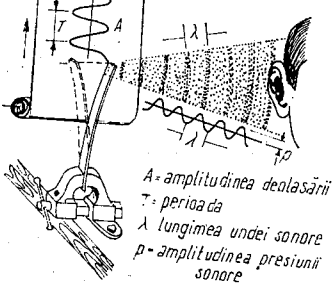
U

überblasen (cuv. germ.) v. **flajeolet (1)**.

ukulele, ghitară* de mici dimensiuni, întîlnită în Hawaii, dar originară din Portugalia. Cu patru coarde, are acordajul **(1—2)** : *la, re, fa diez, la* sau *sol, do, mi, la*. Pătrunde în anii '20 în formațiile de dans amer. și europ. Corzile sînt călcate prin intermediul unor „degetare", ceea ce are ca efect producerea unui timbru* metalic; la **u.** se cîntă cu mult vibrato* și cu glissandi*. (Cl. L. F.)

una corda (loc. it. „o coardă"; fr. *pédale douce;* germ. *mit Verschiebung).* V. *corda.*

undă (< lat. *unda;* fr. *onde;* it. *onda;* germ. *Welle;* engl. *wave)* (FIZ.) **1.** Formă de propagare a unei oscilații*, în care o mărime (de ex. deplasarea unei particule) își modifică periodic (v. perioadă **(2)**) valoarea în jurul unei valori medii, în puncte succesive pe direcția de propagare. Reprezentarea **u.** prin curbe periodice (v. fig.) sau prin valurile produse de o piatră aruncată pe o apă liniștită este o interpretare metaforică, dar permite o primă înțelegere concretă a fenomenului de propagare a unei oscilații. Vibrațiile* produse într-un punct al unui corp elastic (de ex. locul unde este lovit diapazonul **(6)**) se propagă în tot cuprinsul lui, prin mișcările ondulatorii ale particulelor. Vibrînd, brațele diapazonului produc comprimări și dilatări succesive ale aerului înconjurător, adică variații (mici) de presiune, care se propagă din aproape în aproape în formă de **u.** *sonore.* Ajungînd la timpanul urechii, pulsațiile presiunii îl fac să vibreze cu aceeași frecvență de 440 Hz* a brațelor diapazonului, creînd în final senzația de sunet*. *Lungimea de* **u.** este distanța parcursă de un sistem de **u.** pe durata unei perioade **(2)** — sau distanța dintre 2 comprimări (dilatări) succesive ale aerului, sau încă, mai concret, distanța dintre 2 creste (adînciturî) ale undei produse de ex. prin scuturarea periodică a unei funii suficient de întinse. Între lungimea de undă λ, perioada de oscilație T, viteza de propagare v a sistemului de unde și frecvența* de oscilație f există relațiile : $\lambda = v \cdot T = v/f$. Considerînd pentru aer $v = 340$ m/s și pentru diapazon $f = 440$ Hz, rezultă că undele aeriene (sonore) produse de oscilațiile diapazonului au lungimea de 0,773 m. **2. U.** *staționară,* v. *interferență.*



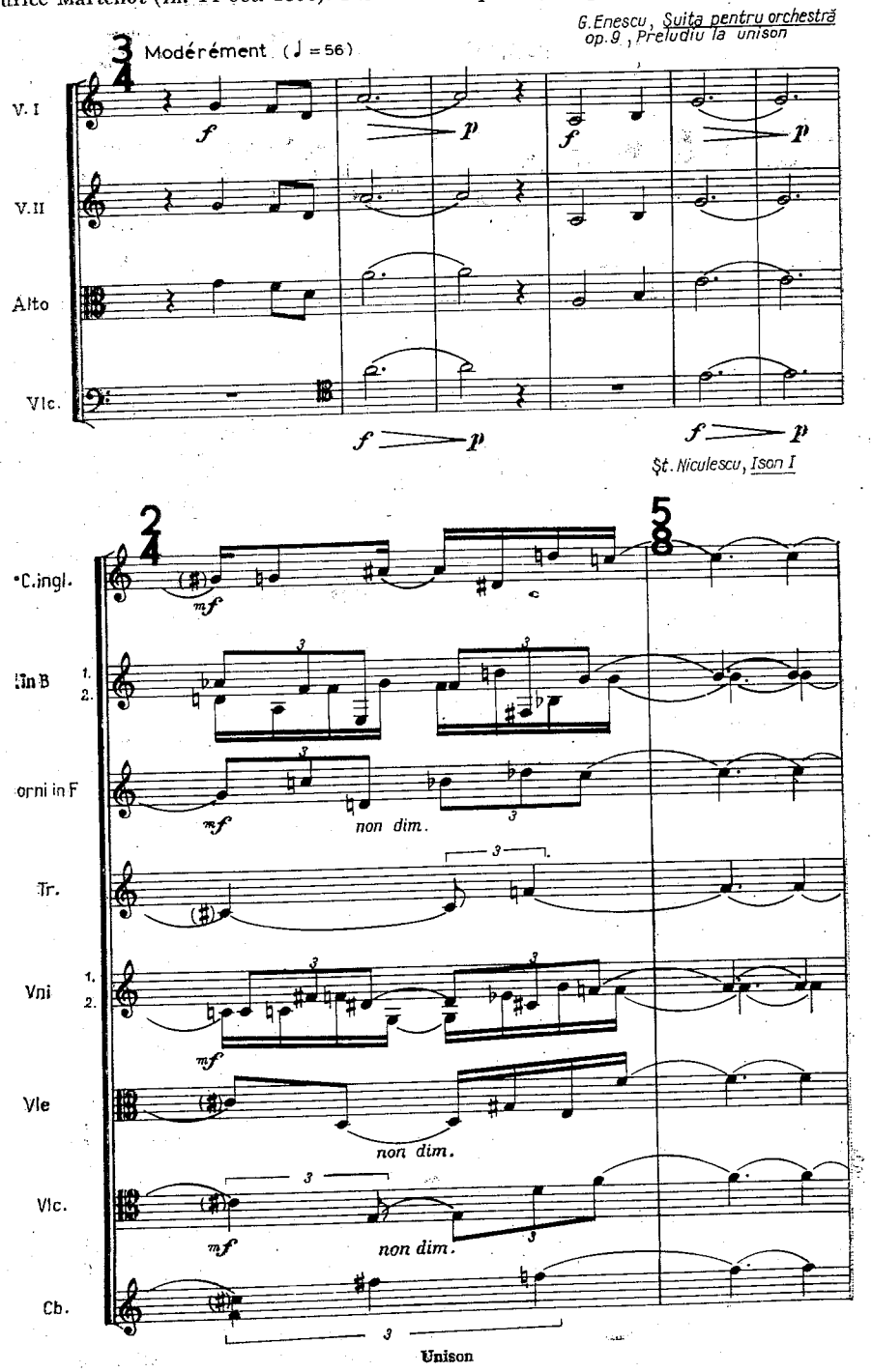
Undă. Lamă de oțel care vibrează : propagarea undelor sonore prin aer și înscrierea lor pe o bandă de hîrtie care înaintează cu viteza constantă.

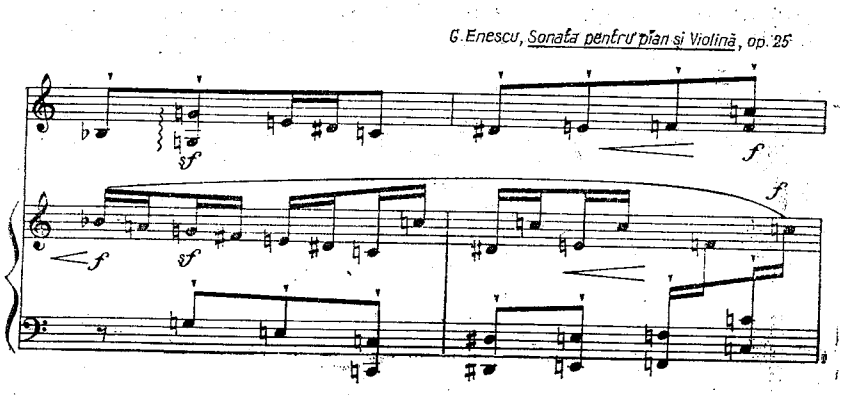
Bibliogr.: Bădărău, E., *Introducere în acustică,* Buc., 1953; Cișman, Al., *Unde elastice și acustică,* (în „Fizica generală"), vol. II, Buc., 1960; STAS 1957/1—74, *Acustică fizică.* (D. U.)

undecimă (< it., lat. *undecima* „a unsprezecea") **1.** Interval* compus (cvartă* peste octavă*) care cuprinde 11 trepte* ale scării* sunetelor diatonice* și se cifrează cu 11. Tipuri diatonice **u.** *perfectă* (ex. : *do-fa* din octava superioară); cuprinde 17 semitonuri* și se notează cu 11 p sau simplu 11 : **u.** *mărită* (ex. : *fa-si* din octava superioară) cuprinde 18 semitonuri și se notează 11+. Cu alterații se obțin tipuri de **u.** cromatice* (ex. : **u.** *micșorată re diez-sol* din octava superioară, 16 semitonuri). Prin răsturnare* (ridicînd baza cu două octave sau coborînd vîrful cu două octave), **u.** *perfectă* dă cvinta* perfectă (ex. : *do-fa* din octava superioară → *fa-do);* **u.** mărită dă cvinta micșorată (ex. : *fa-si* din octava superioară → *si-fa);* **u.** *micșorată* devine cvintă mărită (ex. : *si-mi bemol* din octava superioară → *mi bemol-si).* **2.** Treapta a 11-a numărînd de la o treaptă dată. **3.** Orice acord* tonal care poate fi redus la un acord în care baza și vîrful alcătuiesc un interval de **u.** Dacă nu se indică altfel, se subînțelege un acord din șase note, din care cea mai gravă este fundamentala*, iar celelalte sînt dispuse la interval de terță*, cvintă*, septimă*, nonă* și **u.** (sau un acord format din cinci terțe suprapuse; ex. *re-fa-la-do-mi-sol).* **4.** Sunetul acordului de **u.** aflat la vîrf, atunci cînd acordul este în stare directă și în poziție **(3)** strînsă (deci cu notele suprapuse în terțe consecutive). (D. U.)

Unde Martenot (fr. *Ondes Martenot).* Relativ

nou, instrumentul este construit în anul 1928 de Maurice Martenot (în. 14 oct. 1898). Pentru **U. M.** au scris lucrări numeroși muzicieni contemporani, în special compozitorii fr. (Messiaen,





Unison

Boulez, Milhaud, Jolivet). O fervență propagatoare a acestui instr. este Ginette Martenot, sora constructorului, care face în acest scop numeroase turnee de concert. Instr. este alcătuit dintr-un tub electronic plasat într-un circuit oscilant, un acumulator electric și un difuzor. Înălțimea* sunetelor se realizează prin varierea frecvențelor* oscilațiilor. Intensitatea* se obține cu ajutorul unei rezistențe intercalate în circuitul difuzorului. Timbrul* poate fi variat prin absorbirea diferitelor armonice* ale sunetului fundamental. Înălțimea și intensitatea sunetelor se reglează printr-o claviatură* și o bandă *(ruban)* montată în fața claviaturii iar combinațiile timbrale cu ajutorul unor butoane. La **U. M.** se poate imita timbrul fiecărui instr. cunoscut și se poate crea un număr nelimitat de timbruri sonore încă necunoscute. Banda dă posibilitatea de a executa sferturi de ton și chiar intervale mai mici (v. microinterval), diferite *glissandi** și *vibrato**. Pe claviatură sau pe bandă se cîntă cu mîna dreaptă, în timp ce mîna stîngă acționează o clapă care permite întreruperea emisiei, modifică nuanța și timbrul sunetelor. V. *electrofone, instrumente*. (A. P. și W. D.)

unfretted clavichord (cuv. engl.) v. **clavicord.**

unison, distanța intervalică zero sau, altfel spus, intervalul* de primă*, obținut prin suprapunerea a două sunete cu înălțimi **(2)** identice. **U.** este considerat a fi o consonanță* perfectă, creînd deseori sentimentul sonor al existenței unui singur sunet (senzație acustică cu atît mai pregnantă cu cît sursele sonore ce emit cele două sunete sînt mai apropiate din punct de vedere timbral*). **U.** joacă un rol esențial în conturarea concepției muzicale de eterofonie*, pe baza lui realizîndu-se unul din cele două momente fundamentale ale discursului eterofonic — momentul suprapunerii, al coincidenței celor două sau mai multe planuri melodice. El poate să se constituie într-un efect sonor remarcabil alternîndu-se cu situații acordice dense. Pe un **u.** se poate crea o tensiune paroxistică — ca urmare a senzației de maximă acumulare — sau invers, de supremă relaxare, limpezită prin consensul general al vocilor **(2)**. Poate fi utilizat în orchestrație* (dublaje ale instr. la **u.**), armonie **(III, 1, 2)** sau polifonie* (sublimarea unor structuri verticale), eterofonie. (D. B.)

unisono (cuv. it. „sunet unic"), indicație de execuție ce presupune cîntarea de către toate vocile **(2)** a acelorași sunete (eventual în octave*). Apariția expresiei în partiturile* de orch. anulează modul de execuție *divisi**. (Abrev.: *unis.*

ureche v. **auz.**

ușoară, muzică, gen **(I, 1)** care include lucrări pentru voce **(1)** și acompaniament* instrumental (cîntece), avînd un caracter distractiv, vesel sau sentimental, abordînd texte cu o tematică ancorată în cotidian și tratate într-o manieră muzicală accesibilă marelui public. Aceste lucrări au cel mai adesea un caracter dansant, astfel putînd subzista și în afara textului, ca **u.** instr. de dans. Definiția genului în sine revine foarte dificilă, dat fiind marea varietate de aspecte sub care acestea se prezintă în succesiunea sau sincronia timpului. Dacă ar fi să datăm începuturile acestui gen, poate ar trebui să ne gîndim la trubadurii* și jonglerii* ev. med., în sensul melodiei simple acompaniate și al textelor abordate (versuri cîntînd dragostea, natura, luptele, eroii etc.). Desigur că în configurația actuală **u.** este destul de îndepărtată de forma de manifestare a cîntecului în ev. med., caracteristicile sale mai apropiate de ceea ce se înțelege astăzi prin **u.** începînd să se contureze pe la sfîrșitul sec. 19 — începutul sec. 20, odată cu nașterea *café-concert*-ului. Instituind melodia simplă și ușor fredonabilă ce însoțește textul, ritmul specific — mereu în căutarea noului întru lansarea unui nou tip de dans* —, orchestrația* redusă la cîteva instr., urmărind o configurație armonică de asemenea simplă, dar totdeauna armonioasă, **u.** își trăiește în sec. 20 anii „veșnicei tinereți", permanentei

înnoiri, fiind în special apanajul tineretului, dar nelăsîndu-i indiferenți nici pe cei maturi, mereu vie, mereu schimbătoare, efemeră dar perenă în conștiința generațiilor. Preferințele pentru stilul **u.** lirice sau ritmate sînt împărțite iar istoria evoluției **u.** ar putea fi urmărită în succesiunea acestora. Romanța **(2)**, cîntecul liric (melancolic), tangoul*, rumba*, charlestonul*, cha-cha, slow, fox, bossanova, shake, twist etc. sînt genuri de cîntece și dansuri **u.** care s-au succedat îmbogățindu-și ritmica și accelerînd tempo(2)-urile. Din marea varietate a stilurilor*, rock-ul, pop*-ul, folk*-ul- jazzul* s-au desprins de **u.** și evoluează paralel. Oricare ar fi stilul **u.**, cîntecele aspiră la statutul de șlagăr, acea stare fericită de îmbinare a textului cu muzica, cu priză la public, aflîndu-se în scurt timp pe buzele tuturor. **U.** își trăiește existența prin șlagăr* și prin interpret, adeseori cîntecul devenind atît de pop. încît se uită numele compozitorului. ■ O istorie a cîntecului, a **u.**, pe teritoriul românesc însă nu poate trece cu vederea nume recunoscute ale compozitorilor genului. Extinzînd sensul acordat **u.**, putem considera ca o primă culegere de astfel de melodii apărută la noi culegerea lui Anton Pann „Spitalul amorului" (mijlocul sec. 19), apoi cîntecele din vodevilurile* lui Alecsandri cu muzica lui Al. Flechtenmacher, romanțele și muzica de *café-concert* de la începutul sec. 20 etc. Numele lui Ionel Fernic și Ionel Băjescu-Oardă (pe la 1920) sînt legate de melodii de tipul liric — romanța (primul cu *Îți mai aduci aminte, doamnă*, iar al doilea cu *Flori de nufăr*). Începînd cu anul 1930, un nume se impune cu pregnanță și cu caracter de permanență în genul **u.** și o dată cu el și stilul **u.** românești de inspirație folclorică, cu melodică apropiată de acesta : Ion Vasilescu. Melodiile sale, adevărate șlagăre, sînt cunoscute și astăzi *(Glasul roților de tren, Hai acasă, puișor, Hai să-ți arăt Bucureștiul noaptea, Tărăncuță, fărăncuță* și multe altele). Pleiada compozitorilor de gen care se manifestă creator în această a doua jumătate a sec. 20 este reprezentată de o serie foarte numeroasă de nume prestigioase, care continuă în spirit novator tradiția, conferind **u.** românești calitatea și cantitatea ce o fac competitivă pe scara valorilor internaționale. De la generațiile mature și pînă la cele mai recente nume apărute în peisajul **u.** putem cita compozitori care și-au concretizat un stil și au creat nenumărate șlagăre : Florin Bogardo, Ion Cristinoiu, Camelia Dăscălescu, Edmond Deda, Florentin Delmar, Noru Demetriad, Gherase Dendrino, Marcel Dragomir, Cornel Fugaru, George Grigoriu, Aurel Giroveanu, Mișu Iancu, Nicolae Kirculescu, Henry Mălineanu, Marius Mihail, Horia Moculescu, Temistocle Popa, Elly Roman, Radu Șerban. Vasile Șirli, Marius Țeicu, Vasile V. Vasilache, Vasile Veselovschi ș.a. (M. M.)

Bibliogr.: Ștefănescu, M. M., *Telerecording, XX. Întîlniri cu muzica ușoară.*, Buc., 1972 ; Marny, J., *Vedetele muzicii ușoare*, trad. rom., Buc., 1967.

ut, în solmizația* medievală, prima silabă a hexacordului* (în sensul lui *c**, *f** sau *g**) ; în lb. fr. denumirea notei *do** din celelalte limbi romanice (corespunzător cu *c** din limbile germanice).

utrenie (BIZ.) (< sl. утренюю) și **ortrina** (< gr. ὄρθρος ; *orthros ;* „răsărit"), una dintre cele șapte laude*, ce se săvîrșește în cursul dimineții (la mînăstiri în fiecare zi iar la bisericile de enorie numai în duminici și sărbători), cuprinzînd rugăciunile, cîntările și citirile prescrise de biserică pentru această slujbă. Există trei tipuri de **u.** : **u.** învierii, **u.** mare sau cu polieleu și **u.** de toate zilele, toate începînd cu psalmul* de dimineață (gr. ψαλμός ὄρθρινος) și se termină cu doxologia*. Această laudă era cunoscută încă de la începuturile creștinismului, fiind semnalată, într-o scrisoare, de către Pliniu cel Tînăr împăratului Traian. Echiv. lat. : *Officium matutinum.* (S. B. B.)

utrenier, colecție de cîntări puse pe note, ce cuprinde slujba învierii de la utrenie*, pe cele opt ehuri*. În lb. română, primul **u.** a fost tipărit la Buc. de către Macarie Ieromonahul, în 1827, din ordinul domnitorului Grigorie Ghica. V. : *anastasimatar ; catavasier* **(2)**. (S. B. B.)

uvertură (< fr. *ouverture*, „deschidere"), piesă orchestrală cu formă fixă (lied*, sonată*, temă cu variațiuni*) sau liberă (preludiu*), cu funcție de introducere tonală, tematică și de atmosferă pentru o lucrare scenică (operă*, oratoriu*, cantată*, balet*). ■ Practica precedării unei compoziții instr. sau orch. (fugă*, suită*) de o piesă introductivă care să fixeze cadrul tonal — intitulată *sinfonia**, *toccata**, *sonata* — datează din sec. 16—17 ; o astfel de piesă este integrată structurii operei încă din perioada de formare a genului (Monteverdi : *Toccata* la opera *Orfeo* și *Sinfonia* la *Încoronarea Popeii)* și devine indispensabilă în teatrul muzical al barocului*. Sonatele introductive din opera venețiană (Cavalli, Cesti) sînt alcătuite dintr-o scurtă secțiune lentă în metru* binar* urmată de o secțiune rapidă în metru ternar*, sau chiar dintr-un ciclu de 3—4 piese. ■ Denumirea propriu-zisă de **u.** este acordată introducerii instr. a baletului de curte francez *(ballet de cour)* fiind adoptată ulterior în operă. Structura lent-repede utilizată în aceste lucrări este amplificată de Lully, care cristalizează tipul de **u.** *franceză* prin readucerea unei mișcări lente în final. În același timp (sec. 17), **u.** operei napolitane (intitulată încă *sinfonia)* se constituie pe tiparul *sonatei da chiesa*, cu utilizarea unui număr mai mare de instr., opoziția tutti*-solo* (provenită din *concerto grosso**) și eliminarea uneia din cele patru piese componente ale ciclului **(1, 2)**. A. Scarlatti impune succesiunea *allegro-lento-allegro* care se afirmă în sec. ur-

mător în detrimentul **u.** fr., prin adaptarea la forma de sonată. Principiile reformatoare introduse în genul dramatic de Gluck, la sfîrșitul sec. 18, afectează și statutul **u.**, care dobîndește funcția de introducere tematică în muzica operei. Astfel de **u.** sînt scrise de Mozart *(Don Juan, Flautul fermecat)*, Beethoven *(Leonora I, II, III)*, Weber *(Freischütz, Oberon)*. Compozitorii clasici — Mozart și, în special, Beethoven — cultivă intens **u.** în *formă de sonată**. Tendința **u.** romantice de a deveni o piesă orch., uneori independentă și cu un caracter de virtuozitate*, determină compozitori ca Wagner *(Tristan și Isolda, Lohengrin, Parsifal)*, Ceaikovski *(Dama de pică)* să o substituie printr-un preludiu **(2)** — secțiune introductivă care expune într-o formă liberă materialul tematic al lucrării și elimină cezura care delimita **u.** de debutul primului act. Muzica spectacolelor de operetă (Offenbach, Kalman, Suppé) este deseori precedată de **u.** de tip potpuriu*. În sec. 19—20, practicîndu-se interpretarea **u.** independent de genurile dramatic sau coregrafic, sînt compuse și **u.** *de concert*, lucrări orch. cu titlu programatic*, de proporții mai reduse față de acelea ale *poemului simfonic** (Brahms, **U.** *academică*; Ceaikovski, **U.** *Anul 1812*; Enescu, **U.** *de concert pe teme în caracter popular românesc*; P. Bentoiu, **U.** *de concert*). (C. A. B.)

V, W

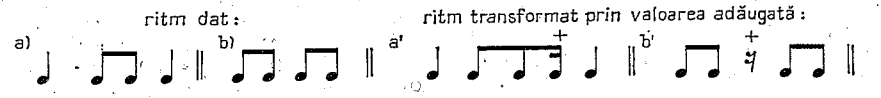
v., abreviere pentru; violină* (și vl.); *vox** (pl. lat. *voces*); *vide**.

vaet (de jale) v. **bocet.**

vagans (cuv. lat. „călător") **1.** *Quinta vox**. **2.** Voce **(2)** relativ independentă care „circulă" printre celelalte voci și, prin salturi*, își încrucișează traseul cu acestea. V. *res facta*. (G. F.)

valoare 1. (it. *valore*; fr. *valeur*; germ. *Wert*; engl. *value*) (în sens larg) **1.** Determinare a unei cantități sau raport cantitativ la nivelul unuia din următorii parametri ai sunetului muzical: înălțime*, durată*, intensitate*. **2. V.** *acustică*, **v.** determinată printr-o unitate de măsură extramuzicală (Hz pentru frecvență*, respectiv înălțime, secunda pentru durată, Db (v. bel) pentru intensitate etc.). **3. V.** *muzicală*, **v.** stabilită printr-o unitate de măsură proprie unuia din sistemele de organizare a înălțimilor, duratelor, intensităților sunetelor muzicale. Astfel, **v.** înălțimilor se atribuie în funcție de $la^1 = 440$ Hz; **v.** raporturilor dintre înălțimi (intervale*) se stabilesc pe baza unor intervale-etalon, diferite de la un sistem intonațional la altul (ex.: cvinta* perfectă în sistemul pitagoreic, semitonul* diatonic* și cel cromatic* în sistemul Mercator-Holder, semitonul temperat în sistemul egal temperat — v. temperare, etc.); **v.** de durate se determină prin raportare la unitatea ritmică-etalon — nota întreagă; iar **v.** de intensitate se stabilesc — cu anumită libertate — în funcție de o dinamică* (care consta în ansamblul nuanțelor orînduite gradat). **II.1.** (în sens restrîns). Echivalentul grafic al duratei unui sunet sau pauze* muzicale, simbolizată prin forma notei sau a pauzei. **V.** este o determinare relativă a timpului de desfășurare a sunetului (pauzei) considerat(e), indicînd asupra raportului temporal care se stabilește între acesta (aceasta) și unitatea-etalon; durata sa „absolută" este o mărime complex condiționată de o seamă de coordonate ale textului muzical concret căruia îi aparține: măsură*, tempo **(2)**, stil*, etc. — v. durată **(I, 1, 2). 2. V.** *adăugată*, „valoarea scurtă, adiționată unui ritm oarecare printr-o notă, pauză sau punct" (O. Messiaen). Utilizarea **v.** *adăugate* a devenit un procedeu de variație tinzînd către obținerea unor structuri ritmice libere, emancipate față de măsură. V.: *ritm; variație; sistem* **(II, 6).**

Bibliogr.: Messiaen, O., *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944; Niculescu, Șt., *Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești*, în: *Muzica*, Buc., nr. 6/1959. (S. R.)



Valoare (II,2)

vals (< cuv. gotic *waltjan*, în germ. *sich wälzen* „a se învîrti"), dans* de perechi, de origine germ., în măsură* ternară* (cel mai adesea 3/4) și cu structură simetrică a frazei* muzicale (constituită din 4—8—16 măsuri). O particularitate definitorie a **v.** o constituie depărtarea precisă a melodiei în raport cu acompaniamentul* ritmico-armonic, iar în cadrul acestuia din urmă, detașarea fermă a timpului **(I, 2)** tare — marcat de către bas **(III, 1)** — în raport cu timpii slabi concretizați armonic prin acorduri* în pachet. Premergătorul imediat al **v.** pe linia dansului țărănesc este *Ländler**-ul, prefigurat la rîndul său de dansuri datînd din sec. 14—16; printre acestea se distinge îndeosebi componentul în măsură ternară (germ. *Nachtanz* — v. *proportio*; v. și *double*) al perechii de dansuri — în ritm binar* și respectiv ternar — cunoscută sub numele de *Deutsche Tanz* și pătrunsă în suita* instr. (de unde și o posibilă filiație cultă a **v.**). Către sfîrșitul sec. 18, **v.** pătrunde din mediul pop. în cel burghez (ca oponent al menuetului*, dansat de aristocrație), impunîndu-se treptat ca dans de societate. Începînd din sec. 19 și continuînd în cel următor, **v.** se numără printre piesele de gen* exploatate în compoziție, fenomen ce dobîndește o maximă amploare în romantism*. În chipuri și cu funcții diferite, **v.** se integrează în aproape toate genurile **(I, 2)** muzicale, devenind nu o dată piesă — simf., instr., vocal-instr. etc. — autonomă și primind în această calitate denumirea generică de „**v.** de concert". În creația simf., **v.** apare fie ca parte de simfonie* (Berlioz, *Simfonia fantastică*, Ceaikovski, *Simfonia a V-a*), fie ca piesă independentă (eventual

parte de suită*) (orchestrarea de către Berlioz a *Invitației la* v. de Weber a constituit primul pas în această direcție pe care o vor continua, în principal, Liszt — versiunea orchestrală a V. *lui Mefisto* —, Sibelius — V. *trist*, V. *romantic* —, Ravel — versiunea orch. a *Valses nobles et sentimentales)* sau ca episod constitutiv al unor poeme* simfonice (Saint-Saëns, *Dans macabru*, R. Strauss, *Așa grăit-a Zarathustra*, Ravel, poemul coregrafic *La Valse*, Stravinski, *Petrușka)*. V. este bogat reprezentat și în literatura pianistică, îndeosebi romantică; primilor autori de prestigiu în acest domeniu, Schubert (132 v.) și Weber, le urmează Liszt, Chopin (la acesta din urmă, ponderea și substanțialitatea v. în ansamblul operei fiind excepționale), Brahms, Ravel. Genurile muzical-teatrale și-au integrat v. în chip firesc, fie ca modalitate coregrafică directă, fie ca element de atmosferă în serviciul anumitor situații dramatice; cu aceste funcții, v. apare, în operă*, la Gounod *(Faust)*, Verdi *(Traviata)*, Puccini *(Boema)*, Ceaikovski *(Evghenii Oneghin)*, Wagner *(Maeștrii cîntăreți)*, R. Strauss *(Cavalerul rozelor)*, A. Berg *(Wozzek)*, Șostacovici *(Katerina Ismailova)* și deține un loc important în baletele lui Delibes și Ceaikovski. Dezvoltarea v. pe linia muzicii ușoare* și de dans, petrecută în special la Viena, conduce nemijlocit la înflorirea, în cea de a doua jumătate a sec. 19, a operetei* în general și a operetei vieneze în special (printr-un revers al procesului, opereta devenind apoi, ea însăși, un „cadru" propice promovării v.!). Prin Lanner și cei doi J. Strauss, tatăl și fiul, dar mai ales prin acesta din urmă, v. de divertisment se consacră ca atare, în formula sa tipic vieneză (care implică și înlănțuirea v. în potpuriuri*), numeroasele producții de acest fel ale compozitorilor vienezi cucerindu-și o binemeritată celebritate. Opereta vieneză, creată la aceeași epocă tocmai sub impulsul popularității v. vienez de divertisment, îl exploatează intens, oferindu-i totodată posibilități ideale de întruchipare (între altele, opereta prilejuiește și dezvoltarea v. vocal, apărut pînă atunci doar sporadic, la Brahms — *Liebeslieder-walzer* — și, ca un reflex al operetei, în opera *Cavalerul rozelor* de R. Strauss). Timp de aproape un sec., Viena va rămîne un centru de propagare a operetei, fie direct, fie prin compozitori formați acolo (șirul acestora începe tot cu J. Strauss-fiul, continuînd cu Suppé, Zeller, Millöcker, Lehar, Kálmán, Fall), istoria v.-șlagăr* confundîndu-se adesea, în tot acest timp, cu însăși istoria operetei. V. pătrunde în muzica românească în a doua jumătate a sec. sec. 19, pe filiera miniaturii pentru pian (v. scrise în gustul compozițiilor de salon ale timpului de către Miculi, Flondor, Caudella, Scarlatescu T. Brediceanu ș.a.) și a operetei (Caudella, Stephănescu, Porumbescu ș.a.). De o popularitate depășind granițele naționale s-a bucurat v. *Valurile Dunării* — 1880 —, compus inițial pentru fanfară, de Ivanovici. Una dintre cele mai originale transfigurări ale particularităților de mișcare **(2)** și de caracter ale v. în întreaga literatură muzicală a sec. 20 este realizată de Enescu în *Octetul* pentru coarde *op. 7* (partea a IV-a, *Mouvement de Valse bien rhytmée)* (1900). Compoziția românească din sec. 20 mai înregistrează și tendința utilizării v. într-o ipostază parodică (Jora — baletul *Demoazela Măriuța*, Paul Constantinescu, *Din cătănie*, trei caricaturi muzicale pentru instr. de suflat și pian, opera *O noapte furtunoasă)*, în consens cu reprezentări similare din muzica universală contemporană. (Cl. L. F.)

variantă l. 1. Înfățișare a unei entități muzicale, de obicei melodice, rezultată din procese transformaționale ce se aplică unei entități-model și care se integrează într-un lanț continuu de deveniri, determinate de factori atît obiectivi (sociali) cît și subiectivi (individuali), proprii culturilor folclorice și, în general, orale sau semiorale. V. Se definește neapărat în corelație cu conceptul de variație **(1)**, înțeles în dublul său sens de proces variațional și de sinonim al variațiunii **(2)**. Așa după cum în muzica cultă variațiunea este (sub-)unitatea arhitectonică ce fixează un anumit moment al demersului transformator (al variației înțeleasă ca *proces)* asupra temei*-model, în folclor*, v. poate fi considerată ca un individ melodic care fixează fie un anumit moment al varierii în timp, fie o anumită componentă a varietății în spațiu ale unei melodii-model, — un model „abstract, volatil", inzezisabil, în opinia lui Brăiloiu. (Considerarea v. în diacronie sau în sincronie depinde de unghiul de observație adoptat, respectiv de urmărirea formării lor în timp sau de observarea simultaneității lor, de îmbrățișarea unui „cîmp" de v. coexistente într-un moment dat). Există, în orice caz, o analogie între raportul proces variațional-variațiune și raportul proces variațional-v., în sensul că primul termen al celor două raporturi este întotdeauna un „proces de alterare a unei sintagme muzicale în condițiile menținerii identității sale" (Speranța Rădulescu), iar cel de al doilea termen este „ipostaza concretă a unei sintagme supusă variației" (idem). În timp ce variația în muzica clasică presupun o operă finită căreia i se cunosc punctul de plecare, evoluția și finalitatea și a cărei desfășurare în timp este întotdeauna unidirecțională, v. în folclor se constituie în creații independente, neobligatoriu evolutive, căci orice v. poate fi în egală măsură *rezultatul* devenirii și *geneza* acesteia. În plan structural, v. vădesc diferențieri, uneori infinitesimale, alteori importante (cu privire la limita pînă la care pot ajunge transformările unei melodii, Brăiloiu se întreabă: „cîte însușiri pot fi răpite unei melodii fără ca ea să-și piardă personalitatea?"). ■ Orice proces variațional, la care se atașează și cel variantic, presupune o acțiune transformatoare

în acea zonă în care identitatea materialului nu este periclitată. Practica demonstrează că parametrul* mai stabil ce asigură de regulă identitatea este cel melodic, intonațional **(I, 2)**, în timp ce dinamismul transformațional cade în sarcina celui ritmic. În variația clasică, melodia este supusă schimbărilor prin modificări intervalice minime, de fapt prin înfloriturI (de unde și denumirea ei de „variație ornamentală") și, încă mai sesizabil, prin ritm*; conform statutului clasic al ritmicii de tip divizionar (v. sistem **(II, 6)**), variația clasică se bazează pe diviziunea **(1)** „în trepte" a valorilor*. În procesul variațional care are ca rezultat apariția v., raportul dintre intonație și ritm este de o altă natură, în sensul că intonația are și aici o mare stabilitate, schimbările în planul ritmului fiind fundamentale și mergînd uneori pînă la depășirea sistemului; acestea din urmă se petrec în virtutea unei legi specifice privind asocierea celor două valori *cantitative*, cum a observat Brăiloiu, și nu prin diviziunea lor (cu unele excepții în jocuri* și în refrenul* colindelor*) și, în plus, prin asocieri de tip permutațional ale duratelor (un fel de „nerepetabilitate" — din punct de vedere ritmic — a uneia și aceleiași celule* intonaționale, aproximativ ca în prozodia* ant., în modurile **(III)** ritmice ale ev. med. sau în ritmurile non-retrogradabile ale lui Messiaen — v. valoare **(II, 2)**). Marius Schneider observase deja consecințele principiului variantic asupra formei: „motivele nu evoluează în construirea frazei niciodată împreună într-un raport definitiv, ci ca elemente peregrine, singulare sau plurale, ce apar în cele mai diferite cîntece și se asociază chiar în cuprinsul aceluiași cîntec". ■ Intuit și observat fie la nivelul genurilor unde acționează v., fie „în cuprinsul aceluiași cîntec", principiul variației ritmice „cantitative" s-a răsfrînt asupra gîndirii muzicale a reprezentanților școlilor naționale din sec. 20 (Janáček, Stravinski, Bartók, Enescu și succesorii acestuia din urmă), mai ales după ce interesul lor s-a îndreptat spre acele genuri ale folclorului ce se întemeiază pe ritmica nondivizionară. Se face simțită, într-adevăr, la acești creatori „prezența, cel mai adesea subiacentă dar fermă, în țesătura muzicii /.../, a *pulsației ritmice nedivizionare*. Este vorba de substratul, de planul secund pe care îl alcătuiesc /... aici/ prototipurile ritmice bicrone — *picioarele metrice* — și de acțiunea modelatoare pe care *principiul cantitativ* /.../ o exercită asupra organizărilor metric-accentice de tip «divizionar», în așa fel încît acestea din urmă apar ca rezultatul unei operări variaționale asupra formulelor-prototip" (Clemansa Firca). Mai mult decît în lucrări cu caracter propriu-zis de variație (deși întîlnit la Reger, Křenek, Hindemith, Schoenberg, genul interesează mai puțin în epoca postromantică), principiul — pe care l-am numit „travaliu variantic" — guvernează însăși conturarea ideilor muzicale, a celor tematice sau atematice, constituirea unei forme* deschise, în general de tip variațional. **2.** *Ossia** **3.** Versiune a unei compoziții **(1)**, de obicei în ms., determinabilă pe calea cercetării de arhivă, conjugată în chip necesar cu demersul analitic-comparativ și desemnată — dacă este cazul — ca definitivă. Finalitatea comparării v. unei compoziții este fie de ordin pur științific fie de ordin practic, în sensul stabilirii ediției (critice) definitive. **II.** (germ. *Variante*). În teoria armonică a lui Riemann, omonima*, considerată nu atît ca o definire în sine a tonalității **(2)** cît mai ales ca o cromatizare * a terței* acordului* în anumite situații (ex. cadențe **(1)** picardiană, sd. minoră* în major*).

Bibliogr.: Breazul, G., *Folclorul muzical. Temeiuri etnice și sociale*, în: *Muzica românească de azi*, Buc., 1939; Brăiloiu, C., *Le giusto syllabique. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, în: *Polyphonie*, 2e cahier, 1948; același, *Le rythme enfantin: notions liminaires*, în: *Les Colloques de Wégimont* (premier Colloque 1954), Bruxelles–Paris 1956; același, *Despre folklorul muzical în cercetarea monografică*, f.a., în: C. B., *Opere*, prefață, trad. și îngrijire de ediție de Emilia Comișel, vol. IV, Buc., 1979; Niculescu, Șt., *Importanța ritmului în structurarea melodiei și stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești*, în: *Muzica*, nr. 6/1959; același, *George Enescu în muzica sec. XX*, în: *Stud. muzicol.*, vol. IV, Buc., 1968; Ciobanu, Gh., *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul pop. românesc*, în: *Rev. folc.*, nr. 1–2/1963; Schneider, Marius, *Das Gestalttypologische Verfahren in der Melodik des Francesco Landino*, în: *Acta musicologica*, 1963; Țăranu, Cornel, *Aspecte ale evoluției conceptului despre ritm în muzica sec. nostru*, în: *Lucr. muzicol.*, Cluj, vol. 1, 1965; același, *Enescu un precursor*, în: *Lucr. muzicol.* vol. 2, 1966; Herman, V., *Raportul dintre formă și structură în noua creație muzicală românească*, în: *Lucr. de muzicol.*, Cluj, vol. 3, 1967; Comișel, Emilia, *Despre forma arhitectonică în muzica populară*, în: *Muzica*, nr. 2/1967; Baud-Bovy, S., *L'Évolution d'une chanson grècque*, în: *Journal of the International Folk Music Council*, XX, 1968; Rațiu, Adrian, *Principiul ciclic la George Enescu*, în: *Studii muzicol.*, vol. IV, Buc., 1968; Firca, Gh., *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești*, în: *Studii de muzicol.*, vol. VI, Buc., 1970; același, *Die Giusto-Rhythmik und ihre Einwirkungen in der Musik Enescus*, în: *Enesciana I*, Buc., 1976; Firca, Clemansa Liliana, cap. 12 din: M. Voicana și colectiv, *George Enescu*, monografie, vol. II, Buc. 1971, pp. 971–979; același, *Direcții în muzica românească, 1900–1930*, Buc., 1974, pp. 151–152; Rădulescu, Speranța, *Analiza unui text muzical lăutăresc*, în: *Rev. folc.*, nr. 1/1977; același, *La technique de variation et du développement du motif dans les quatiors à cordes op. 22 de Georges Enesco*, în: RRHA, tome XV, 1978; Bîrlea, Ov., *Poetică folclorică*, Buc., 1979, pp. 20–21. (Cl. L. F. și G. F.)

variatio (cuv. lat.) v. **double**.

variație (fr. *variation;* germ. *Variation;* engl. *variation;* it. *variazione*) **1.** Procesul alterării unei unități a discursului muzical (motiv*, frază*, perioadă*, structură armonică, temă*, secțiune etc.) în condițiile conservării relative a identității acesteia. Alterarea variațională survine în urma efectuării unei sau unor operații asupra unității supuse v., operații care afectează a) substanța însăși sau b) relațiile de poziție (contextuale) pe care aceasta le contractează cu alte unități ale discursului. Operațiile (modalitățile sau procedeele) variaționale substanțiale sînt: deformarea intervalică și ritmică, tronsonarea, amplificarea, inversarea*, recurentarea (sau recurența*), recurența inversării,

augmentarea*, diminuarea*, etc.; ele pot fi reduse, în ultimă instanță, la trei operații elementare: suprimarea, adjoncția și substituția unor valori (I, 3) intonaționale, ritmice, dinamice și timbrale prin alte valori. Operațiile (modalitățile sau procedeele) variaționale contextuale sînt repetarea și secvențarea (II, 2); v. și progresie. 2. Unitate a discursului muzical care constituie o rezultantă a procesului variațional (v. și variantă (I, 1)). 3. (la pl.) Genul (I, 2) temei cu variațiuni (ex. *Variațiuni pe o temă de Diabelli* de Beethoven, *Variațiuni pe o temă de Mozart* de Reger). V. *temă*. 4. Secțiune a ciclului variațional (sau a temei cu variațiuni). (S. R.)

vasilca, ritual folcloric agrar în care o păpușă îmbrăcată în mireasă (Oltenia) sau un cap de porc, împodobit cu cercei, mărgele, panglici colorate (în Muntenia și parțial în Oltenia) sînt purtate de lăutari* prin sat, și care cîntă o colindă* specială. Textul are un caracter agrar sau narează povestea judecății lui „Siva" sau alte teme profane, încheindu-se cu urări tradiționale. Obiceiul este pe cale de dispariție. Melodiile pot fi grupate în două tipuri: **a.** asemănătoare cu colinda, din punct de vedere ritmic și melodic; *b.* melodii cu formă mai dezvoltată, în formă ternară* sau pătrată, ritm regulat, cu preferință pentru modul (I, 5) mixolidic și ionic (mai rar hexacordii lidice sau eolice).

Bibliogr.: Cucu, Gh., *200 de colinde*, Buc., 1936. (E. C.)

vecernie (BIZ.) (< sl. вечерня; gr. ἑσπέρα *espera* „seară"; lat. *vespera*), ritualul de seară precedat de ceasul al nouălea și urmat de pavecerniță*. Isidor de Sevilla crede că occidentalii au dat serviciului de seară menirea de *vespera*, pentru că acesta se făcea atunci cînd apărea pe cer steaua „vesper". V. este de trei feluri: v. *cea mică* (gr. ὁ μικρός ἑσπερινός), v. *cea mare* (ὁ μέγας ἑσπερινός) de sîmbătă seara sau din ajunul sărbătorilor mari și v. *de toate zilele*. (S. B. B.)

veliceanii v. **pripeale.**

velocitate (< it. *velocità*, „viteză, iuțeală"; fr. *vélocité*; germ. *Geläufigkeit*), termen ce desemnează capacitatea unui interpret de a executa cu mare agilitate pasajele de extremă dificultate tehnică. Această însușire a fost deosebit de prețuită și cultivată în sec. 19. A rămas faimoasă culegerea de studii pentru pian *Die Schule der Geläufigkeit (L'Etude de la vélocité)* de *Carl Czerni. Con velocita*, indicație ce recomandă executarea unui fragment muzical în viteză sporită.

venețiană, școala ~ 1. Mișcare componistică localizată în Veneția și cuprinzînd întregul sec. 16, cu un rol deosebit în afirmarea și dezvoltarea muzicii instrumentale, ca și în îmbogățirea scriiturii polifonice vocale. La constituirea școlii contribuie mai mulți factori: a) organizarea activității muzicale în cadrul catedralei San Marco, care dispunea de două orgi*, un cor* divizat în jurul celor două orgi iar de la sfîrșitul sec. 16 de permisiunea utilizării în serviciul religios a celorlalte instr., b) rolul deosebit acordat grupurilor mari de instrumentiști în cadrul manifestărilor artistice publice, c) înființarea, la începutul sec. 16, a editurii muzicale Petrucci și tipărirea unor numeroase culegeri și tabulaturi* destinate execuției cu orice fel de instr. *(con ogni sorte di stromenti)* și d) stabilirea la Veneția, în 1527, a lui A. Willaert, compozitor de origine flamandă, organist, conducător de cor la San Marco și profesor al muzicienilor reprezentativi ai școlii (teoreticianul V. Zarlino, compozitorii C. da Rore, C. Festa, A. Gabrieli, Cl. Merulo). A. Willaert cultivă scriitura antifonică*, opunînd cele două coruri ale catedralei San Marco și obținînd efecte contrastante dinamice* și timbrale*; pe același principiu al opoziției și suprapunerii de planuri contrastante dinamic și timbral*, Willaert creează lucrări pentru ansambluri vocal-instr. mari. Una din principalele sale realizări este elaborarea scriiturii pentru mai multe coruri — *cori spezzati*. Elevii lui Willaert continuă și dezvoltă scriitura antifonică* utilizînd-o și în lucrările instr., urmăresc diferențierea unor planuri coloristice în cadrul polif., contribuind la fixarea genurilor instr. independente și la lărgirea hotarelor expresiei muzicale. 2. Grupare componistică a cărei activitate, desfășurată în sec. 17, contribuie la cristalizarea stilului concertant*, a speciei instr. denumită *concerto grosso** (A. Marcello, A. Vivaldi) și a concertului cu solist (T. Albinoni, A. Vivaldi). 3. Școală muzicală constituită în sec. 17 în jurul compozitorului Cl. Monteverdi (maestru de capelă la San Marco între anii 1613 și 1643, creator al stilului *concitato*, autor al desăvîrșirii procesului de substituire a scriiturii polif. prin monodia* acompaniată), caracterizată prin: a) dezvoltarea expresiei dramatice (P. Fr. Cavalli) și a cursivității melodice (M. A. Cesti), b) operarea unei distincții nete între *aria chiusa* („aria închisă" diferită de *aria da capo)* și recitativ*, c) predilecția pentru virtuozitatea vocală, d) introducerea interludiilor instr. și e) diminuarea rolului deținut de cor. (C. A. B.)

veniceanii (venicearii) v. **pripeale.**

Veni Sancte Spiritus v. **secvență (I, 1).**

ventil (germ. *Zylinder-* sau *Drehventil)*, mecanism de modificare a lungii tubului unui instrument* de suflat de alamă, avînd ca efect modificarea înălțimii (2) sunetelor. Inventat în 1813 de către Blühmel, mecanismul de v. a făcut posibilă înlocuirea instr. naturale* (corni, trp.) prin instr. cromatice*. Aceste instr. sînt prevăzute cu cel puțin trei v. (uneori cu patru, în funcție de varianta de fabricație). Sistemul de v. este înglobat în tubul (tuburile) instr. și funcționează la apăsarea unei clape (3) care mișcă circular un cilindru din interiorul

tubului. Acest cilindru, prevăzut cu două orificii transversale, lasă aerul să pătrundă în „cotul" suplimentar al tubului, închizînd totodată calea de dinainte a coloanei de aer (cînd clapa nu era apăsată și cilindrul deconectat). Prin acționarea primului v., coloana de aer se lungește coborînd sunetul cu un ton* întreg; al doilea v. coboară sunetul cu un semiton*; al treilea v. coboară sunetul cu o terță* mică. Prin combinarea acțiunii v. (apăsarea simultană a 2 sau 3 clape) se obțin și alte modificări ale înălțimilor. Schematic:

1-ul v.: ton întreg; 2-lea v.: semiton; 3-lea v.: terță mică ($1^1/_2$ ton); 1-ul și al 2-lea v.: $1^1/_2$ ton; 1-ul și al 3-lea v.: $2^1/_2$ tonuri; 2-lea și al 3-lea v.: 2 tonuri întregi; 1-ul, al 2-lea și al 3-lea v.: 3 tonuri întregi.

O variantă mai nouă de v. este pistonul*. (D. P.)

verillon (cuv. fr.) v. **armonică de sticlă.**

verism (< it. *verismo* „realism"), școală italiană de operă*, de la sfîrșitul sec. 19, al cărei corespondent în literatură a fost realismul, reprezentat de Balzac și Stendhal, apoi de Flaubert, Zola, Maupassant — mai ales în forma sa naturalistă, precum și pozitivimul lui Auguste Comte și determinismul lui Hippolyte Taine în filoz. Tendința și doctrina v. era înlocuirea libretelor* idealiste cu subiecte inspirate din realitatea vieții cotidiene. Ele erau întemeiate pe observație și analiză, pe veridicitate, pe înlăturarea diferențelor dintre frumos și urît, bine și rău. Liniștea și seninătatea acțiunii din operele clasice au fost înlocuite în opera veristă cu dramatismul și disperarea. Ariile* de coloratură* sau recitativele* lirice au căpătat o tentă melodramatică de un naturalism pronunțat. Înainte ca Mascagni să scrie *Cavalleria rusticana* (1890) și Leoncavallo *Paiațe* (1892) — prima redînd scene din viața țărănească, a doua, scene din viața circului, Verdi prefigura v. în opere ca *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Othello*, *Falstaff*, mai ales prin tensiunea dram. și conflictele dintre personaje, descrise fără rețineri. Opera care a stîrnit cele mai mari controverse din pricina „naturalismului" său exacerbat a fost *Louise* (1900) de Gustave Charpentier. Opera a fost comparată cu o „parodie a operei clasice". Elementele ei muzicale se transformă în adevărate simulacre a ceea ce însemna rafinament și poezie; „vechea serenadă a tenorului din culise este înlocuită cu lamentația unui cîntăreț în curtea hotelului, baletul tradițional prin dans, în locul muzicii de lux miorlăituri, în fine această operă realistă este de o mare tristețe, aceea pe care o încerci în fața unei copii prea exacte a unor scene penibile din viață". De un v. „mai liric" sînt și unele dintre operele lui Puccini: *Boema*, *Tosca*, *Cio-Cio-San*. O apropiere s-ar putea face și între v. propriu-zis și maniera în care Berg, de ex., și-a construit operele *Wozzeck* și *Lulu*, intensificînd paroxistic stările sufletești ale personajelor. V. italian a influențat și pe compozitorii școlilor naționale (Smetana, Janáček, Mussorgski) sau pe unii compozitori români (Drăgoi, Negrea).

Bibliogr.: Riemann, H., *Musiklexikon*, Berlin, 1929; *Harvard Dictionary* of Music, Londra, 1970; J. Combarieu, *Histoire de la musique*, Paris, 21956, vol. 3 (D. P.)

vers 1. V. Prozodie **(2) 2.** (în folc. rom.), se cunosc trei tipuri de v.: de 4 silabe (în folclorul copiilor), de 6 și 8 silabe (în toate genurile). V. sînt de două categorii: v. necîntate (scandate, însoțite sau nu de muzică) și v. cîntate. V. *necîntat* (întîlnit în: urări de Crăciun și anul nou, urări, la nuntă, la cunună* oraților* și colăcării, descîntece, zicători, unele producții ale copiilor) are următoarele caracteristici: inegalitate ca dimensiune, accentele **(IV)** din vorbire coincid cu accentele metrice **(III, 1)**, silabele se grupează în picioare **(1)** metrice inegale, binare* sau ternare*. V. *cîntat* este catalectic* sau acatalectic*. În primul caz, cînd melodia o cere, v. sînt întregite, după norme tradiționale, diferit după gen **(I, 3)** și epocă istorică, cu „silabe de completare" (Brăiloiu): încep totdeauna cu silabă accentuată (ceea ce are ca urmare lipsa tipului de frază* muzicală anacruzică — v. anacruză), accentele din vorbire coincid cu cele metrice, silabele se grupează cîte două (ceea ce determină structura ritmică binară), sînt totdeauna izometrice (în cadrul unei piese, versurile au aceeași dimensiune): accentele metrice au aceeași durată dar de intensități variabile: pe prima silabă, pe silaba 1 și 3 (în v. hexasilabic) și pe silaba 1 și 5 (în v. octosilabic — Bartók), pe silaba 3 și 7 (Weigand) și mult mai variate în strigăturile* de joc (Comișel). În timpul cîntării, v. suferă unele amplificări (silabe de completare, repetare, interjecție interioară, înlocuire cu pseudo-refrenul (v. refren) sau amputări (apocopa simplă sau dublă). **3.** V. eh.

Bibliogr.: Bartók, B., *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor*, Buc., 1913; același, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923; Brăiloiu, C., *Le vers populaire roumain chanté* în: *Revue des études roumaines*, II, Paris, 1954; Weigand, G., *Dialekte der Bukovina und Bessarabiens*, Leipzig, 1904; Apostolescu, I. N., *Vechea versificație română*, Buc., 1909; Bartók, B., *Dialectul românilor din Hunedoara*, Budapesta, 1914; Brăiloiu, C., *Despre bocetul de la Drăguș*, Buc., 1932; Constantinescu, N., *Rima în poezia pop. românească*, Buc., 1973. (E. C.)

verset v. **stih; stihiră.**

versuire bisericească (BIZ.) v. **eh.**

verș 1. Cîntec de origine cărturărească (creat inițial de dascăli și cantori*, mai tîrziu de țărani, în același stil), cu tematică religioasă, executat în grup, de bărbați (sau mixt), la înmormîntare. Versurile **(2)** octosilabice, grupate în strofe (uneori cu rime încrucișate) sînt asociate cu melodii religioase sau de influență pop. Uneori împrumută texte din literatură (Bolintineanu: „O fată tînără pe patul morții" etc.). **2.** Cîntec de origine semi-cultă, cu text religios („al lui Teodor", „al lui Haralamvie",

„al lui Adam" etc.), executat, de obicei, de țăranii bătrîni, în Transilvania, Banat și sporadic în Cîmpia Dunării. Cel mai vechi **v.** datează din sec. 17. **3.** Cîntec liric (ex. „**v.** străinătății" etc.); **v.** cîntec **(1)**. **4.** Caiet (sau foaie volantă) pe care țăranii din Transilvania își scriu textele cîntecelor.

Bibliogr.: Burada, T. T., *Bocete pop. la români*, în *Conv. lit.*, 1878—79; Brăiloiu, C., *Despre bocetul de la Drăguș*, Arh. p. șt. și ref. soc., Buc., 1932; același, *La vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie)*, Paris, 1960; Breazul, G., *Patrium Carmen*, Craiova, 1941. (E. C.)

vertep v. **irozi.**

vertical flute (cuv. engl.) v. **flaut drept.**

vespera v. **vecernie ; laudes.**

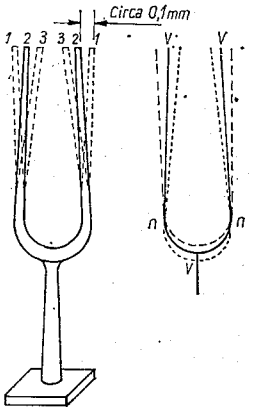
vibrafon (< it. *vibrafono ;* engl. *vibraphone ;* fr. *vibraphone ;* germ. *Wibraphon),* instrument de percuție idiofon construit în S.U.A. prin anul 1920. La început a fost folosit numai în orch. de jazz*, iar ulterior și-a făcut intrarea și în orch. simf. datorită compozitorilor A. Berg și O. Messiaen. Este construit din lame plate metalice, așezate orizontal și distribuite pe două rînduri. Sub fiecare lamă se găsește cîte un tub de metal (numit rezonator) în care sînt introduse mici elice acționate de un motoraș electric. Sunetul se obține prin lovirea plăcilor cu baghete speciale (cu cap de cauciuc, baghete cu cap de lînă și baghete cu cap de fetru). De obicei, se cîntă cu două baghete, dar practica a demonstrat că se pot folosi și trei sau chiar patru. Întinderea : *Fa-fa*^{3}. **V.** : *Marimbafon ; xilofon.* (A. P.)

vibrato (cuv. it.), fluctuație regulată (dar nu riguros periodică) a sunetului în înălțime*, intensitate* și timbru*. ■ Caracteristicile **v.** vocal, cu o fluctuație de 6—7 ori pe sec., au fost stabilite prin numeroase măsurători efectuate asupra vocii **(1)** multor cîntăreți cu renume (Caruso, Șaliapin, Amalita Gali-Curci, Gigli, Jeritza, Tetrazzini etc.). Vocea copiilor nu are decît arareori **v.** Dintre adulți, unul din cinci nu are un **v.** natural. Analiza înregistrărilor grafice electroacustice a arătat că, într-un **v.** de bună calitate, variația de înălțime este de c. un semiton*, iar cea de intensitate de 2—3db.*. Variațiile devin mai ample pe măsură ce se cîntă mai puternic, fiind maxime în fortissimo*. Este eronată părerea că **v.** vocal înseamnă o modulație de amplitudine*, chiar dacă fluctuațiile înălțimii sînt sincrone cu variații periodice (mici) ale tăriei și timbrului. În general, orice voce convenabilă posedă un **v.** propriu, natural ; vocea lipsită de **v.** este plată, mată, ștearsă. Explicația fiziologică a **v.** pleacă de la constatarea că realizarea oricărui gest se bazează pe contracția sinergică a unui grup de mușchi. Cînd contracția devine mai puternică, mușchii încep a tremura, prin însuși mecanismul lor normal de funcționare (de aceea este aproape imposibil să se cînte *ff* fără **v.**). Or, producerea vocii este rezultatul unor numeroase sinergii mușchiulare, contracțiile respective fiind cu atît mai mari, cu cît se cîntă mai puternic. Variațiile de înălțime, intensitate și timbru ale **v.** au drept cauză participarea tuturor mușchilor fonației*, respirației, laringelui și organelor de rezonanță. **V.** *crescendo* (it.) creștere (exagerare) a **v.** spre sfîrșitul unui sunet mai lung (susținut). ■ Particularitate a tehnicii de mînă stîngă la instr. cu coarde și arcuș*, folosită pentru „încălzirea" sunetului prin adăugarea de vibrații la cele produse de simpla frecare a coardei cu arcușul. Variațiile de înălțime sînt de o cincime sau un sfert de ton (v. microinterval). **V.** este executat printr-o oscilare a degetului pe coardă, acțiune în care intră în mișcare degetul, mîna, poignetul (încheietura mîinii) și, în parte, și antebrațul. Frecvența oscilării trebuie adaptată cu pendulări mai mari în cantilenă și cu pendulări mai strînse în pasagii energice sau în trăsături sprintene. **V.** apare în primii ani de studiu ca o necesitate firească de înfrumusețare a sunetului. Dacă nu apare în formă naturală, se poate studia. Folosirea lui atestă însă muzicalitatea și bunul gust al instrumentistului. ■ La balalaică*, ca și la alte instr. cu coarde ciupite, **v.** se obține oscilînd palma lipită de tăblie, lîngă căluș*. ■ Un **v.** expresiv este posibil la clavicord* prin vibrarea mîinii sprijinite pe clapă*. ■ La instr. de suflat din alamă (mai ales la trp. și trb.), **v.** rezultă din agitarea ușoară a întregului instr. ; în jazz*, un **v.** exagerat poartă denumirea de **v.** *negru.* ■ La orgă*, registre **(II)** ca *unda maris* sau *vox caelestis,* unite cu alte registre ce produc bătăi*, au un efect de **v.** Sistemele de modulare a caracteristicilor sunetului încorporate în orgile electronice nu pot produce decît un **v.** riguros periodic, chiar în perioada *regimurilor tranzitorii* (v. *sunet, timbru).* De aceea, asemenea instr. dau sunete mecanice, palide, lipsite de căldură.

Bibliogr.: Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, Paris, ^{3}1911; Metfessel, M., *The Vibrato in artistic Voices*, University of Iowa, 1932; Seashore, C. E., *Psychology of the vibrato in Voice and Instrument ;* University of Iowa, 1936; Tarneaud, J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie (la voix, la parole, le chant)*, Paris, 1941; Vennard, W., *Singing and music*, Los Angeles, 1964; Husson, R., *Vocea cîntată* (trad. din lb. fr.), Buc., 1968. (D. U., G. M., D. P.)

vibrație (< fr. *vibration ;* < lat. *vibratio ;* it. *vibrazione ;* germ. *Schwingung ;* engl. *vibration),* (FIZ.) mișcare periodică* (alternativă) a unui corp elastic sau a particulelor unui mediu elastic (aer etc.), efectuată de o parte și de alta a unei poziții de echilibru, cu frecvență* relativ înaltă (ex. : mișcarea unei coarde de vl. ciupite sau a brațelor unui diapazon **(6)** lovit.). Denumirea de oscilație* se dă de obicei mișcărilor cu frecvență mică (pendulul oscilează, nu vibrează). Mișcarea vibratorie are ca origine : a) perturbarea echilibrului sau deformarea unui corp sau mediu elastic, produse printr-o furnizare bruscă de energie (de ex. lovirea unei coarde de pian sau suflarea unui curent de aer

asupra unei ancii* de cl.) şi b) tendinţa de revenire la poziţia de echilibru sau la forma iniţială, datorită elasticităţii corpului asupra căruia s-a



Vibraţie. Parcurgînd simultan drumurile *1-2-3-2-1*, braţele diapazonului efectuează o vibraţie *completă*. În *n* (nod) metalul nu vibrează, iar în *v* (ventru) amplitudinea de vibraţie este maximă.

acţionat. **V.** astfel produse sînt amplificate de **v.** aerului din spaţiul rezonator al instr. muzical respectiv (interiorul pianului, tubul cl.; v. sunet). Ele se transmit aerului înconjurător, în care se propagă din aproape în aproape sub formă de mici variaţii de presiune; de „pulsaţii", care în final acţionează asupra timpanului urechii. Propagarea **v.** de-a lungul întregului lanţ care pleacă de la elementul vibrator iniţial pînă la ureche se realizează sub formă de unde*, frecvenţa rămînînd tot timpul constantă. Durata în care se efectuează o **v.** completă (un dus-întors al corpului sau al particulelor, v. fig.) este o caracteristică a sistemului vibrator şi se numeşte perioadă **(2)**. Numărul de perioade efectuate într-o secundă determină frecvenţa de **v.**, care se măsoară în hertzi (simbol Hz). Braţele diapazonului efectuează într-o secundă 440 de mişcări dus-întors, astfel că frecvenţa lui de **v.** este de 440 Hz, iar perioada de **v.**, 1/440 s. Instr. muzicale produc **v.** întreţinute sau amortizate. În primul caz, furnizarea de energie are loc continuu (de ex. introducerea aerului în tuburile de orgă*). Amplitudinea* de **v.** poate fi constantă sau variabilă, după cum presiunea de suflare este constantă sau variabilă. **V.** produse de arcuş* sînt practic întreţinute, cu observaţia că fenomenul vibrator este aici mai complex. În cel de-al doilea caz, energia este furnizată o singură dată (lovirea sau ciupirea unei coarde), astfel că amplitudinea de **v.** scade de la max. iniţial pînă la anulare. V. *sunet, undă*. (D. U.)

viclei(m) v. **irozi.**

Victimae Paschali Laudes v. **secvenţă (II, 1).**

vide (cuv. lat. „vezi"), termen ce desemnează, într-o partitură*, un fragment prin înlăturarea căruia se propune o variantă scurtată a lucrării. Cuvîntul, despărţit în silabe, indică începutul *(vi-)* şi, respectiv, sfîrşitul *(-de)* saltului propus. Abrev. *v. s.* (v. *sequens* sau v. *subito*). V. *salto*.

viële (cuv. fr. [viel]), denumirea strămoşului medieval al violei (v. **viole(I)**).

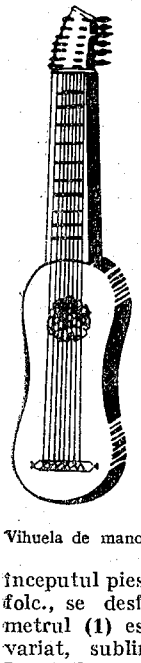
vielle à roue (cuv. fr.) v. **chironda.**

vieneză, şcoala ~ *A.* În sec. 18, compozitorii vienezi G. Chr. Wagenseil, M. G. Monn, K. Ditters von Dittersdorf, Fr. A. Hoffmeister ş.a. contribuie la edificarea bazelor clasicismului* muzical pe multiple planuri: a) dezvoltarea muzicii instr. şi orch.; b) substituirea — în muzica orch. — a scriiturii contrapunctice* de tip baroc* prin monodia **(2)** acompaniată; c) conturarea formei de sonată* simultan în muzica de cameră* şi în lucrările de orch.; d) alcătuirea ciclului **(I, 2)** simf. cvadripartit; e) prefigurarea speciei cvartetului **(2)** de coarde în lucrările intitulate *Divertimenti, Kassation Serenade;* f) evoluţia scriiturii vocale de la normele contrapunctului palestrinian la concepţia preponderent omofonă* clasică (v. simfonie, sonată). *B.* În a doua jumătate a sec. 18 şi prima parte a sec. 19, Viena este centrul desfăşurării etapei clasice a muzicii culte europ., etapă cunoscută sub denumirea de *clasicism vienez*. Compozitorii **v.** sînt Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart şi Ludwig van Beethoven. Muzica lor se caracterizează printr-un înalt grad de organizare a fiecărui element al discursului sonor, cu respectarea cerinţelor estetice transmise prin tradiţie, ceea ce conferă un echilibru ales lucrărilor lor. Funcţionalismul* tonal guvernează cu severitate atît legile armoniei **(III, 1)** cît şi desfăşurările melodice. Sintaxele **(1)** muzicale cultivate cu predilecţie sînt omofonia şi monodia* acompaniată. Criteriul tonal se află şi la baza alcătuirii formelor*, a delimitării secţiunilor acestora, construcţiile muzicale clasice sprijinindu-se pe două tipuri de structuri: a) structuri constante tonal (teme) şi b) structuri instabile tonal (secţiuni de tranziţie, procese dezvoltătoare). În această perioadă se cristalizează următoarele forme: forma de lied* (cu variantele menuet* sau scherzo*), forma de rondo* şi forma de sonată. Aceasta din urmă este construcţia cea mai specifică clasicismului muzical, prezentă atît în muzica de cameră* cît şi în muzica pentru orch. şi contaminînd structurile formale menţionate anterior. Compozitorii clasici fixează tiparul simfoniei, al cvartetului **(2)** de coarde, al sonatei instr. precum şi tiparul clasic al concertului* instr. **v.** reprezintă un moment de culme în istoria muzicii europ. *C.* („Noua şcoală vieneză"). Grupul celor trei compozitori — Arnold Schönberg, Alban Berg şi Anton Webern — care activează la Viena în prima jumătate a sec. 20 şi ale căror realizări în domeniul esteticii muzicale şi al organizării limbajului muzical au avut o influenţă deosebită asupra gîndirii muzicale a sec. nostru. Principiile şi tehnicile de compoziţie **(2)** datorate noii ş. sînt următoarele: 1) expresionismul* muzical; 2) dodecafonismul*;

3) serialismul*; punctualismul*; 4) tehnica vocală intitulată *Sprechgesang**. Prin creația ca și prin lucrările lor teoretice, Schönberg, Berg și Webern introduc în circuitul ideilor muzicologice două judecăți fundamentale: 1. teoria tonalității **(1)** reprezintă o perioadă istoric delimitată în evoluția muzicii culte europ. și 2) abolirea unui sistem de organizare a materialului sonor trebuie să fie succedată de instituirea unui alt ansamblu de legi de organizare a vocabularului și a formelor muzicale. (C. A. B.)

viers 1. (în folc. românesc). Melodie*, ca element muzical specific (ex.: „Doină, doină, **v.** cu foc"); în unele cazuri, termenul — ce apare ca o denaturare a termenului „vers", în sens de eh* — se situează la confluența muzicii pop. cu muzica de tip biz. („melodiile" bis. au influențat . . . **v.** pop." — G. Breazul). **2.** voce (ex.: „are viersu frumos"). Sin.: glas **(1)**. **3.** (rar), vers, text poetic (I. Breazu).

Bibliogr.: Breazu, I., *Versuri pop. în manuscrise ardelene vechi*, în: *Anuarul arhivei de folc., V.*, Buc., 1938; Breazul, G., *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești.* Craiova, 1941, p. 54; Kogălniceanu, M., *Cronicele Românieĭ, III;* Densusianu, O., *Studii de filologie română*, în: *Anuarul seminarului de istoria literaturii române, I*, 1898. (E. C.)



Vihuela de mano

vihuela (cuv. span.), denumirea în evul mediu a unor instrumente cordofone; **v.** *de mano*, de forma lautei*, acționată prin ciupire; **v.** *de peñola*, de aceeași formă, acționată cu ajutorul unui plectru*; **v.** *de arco*, având forma violei (v. *viole* **(1)**), acționată cu arcușul*. (W. D.)

villancico (cuv. sp., [vilan-sico] „țărănesc, sătesc"), termen care desemnează o largă categorie de piese polifonice de factură populară (cîntece ostășești, erotice, dansante), scrise în general pentru voce **(1)** și 2—3 instrumente acompaniatoare, caracteristice Renașterii* muzicale spaniole. Forma poetico-muzicală este specifică: strofică, cu un refren* *(estribillio* sau *tornada)* plasat nu numai după fiecare strofă centrală *(coplas)*, ci și la începutul piesei. Linia melodică, de proveniență folc., se desfășoară în cadrul unei octave*; metrul **(1)** este în general binar*, iar ritmul, variat, subliniază accentele textului poetic. Lucrările compozitorilor reprezentativi pentru prima perioadă a istoriei **v.** sînt incluse în culegerea *Cancionero Musical de Palacio*, datînd de la sfîrșitul sec. 15 (Juan del Encina, Francesco Milán, Pedro Escobar). În sec. 16, **v.** se dezvoltă sub influența școlii flamande (v. neerlandeză, școală), fiind mai intens elaborat polif. În sec. 17 sînt denumite **v.** cantate* religioase compuse în stilul barocului* pentru soliști* și cor* (6—12 voci). În cursul veacului următor, **v.** decade, termenul devenind sinonim cu *villancejo* („colind"). (C.A.B.)

vilanelă (< it. *villanella:* inițial — *canzon villanesca* „cîntec țărănesc") **1.** Compoziție vocală la trei sau patru voci **(2)**, mult răspîndită în sec. 16. S-a născut la Neapole, fiind cultivată de compozitori din acest oraș ca: Gian Tommaso Majo, Giovanni da Nola, Vincenzo Fontana (termenul apare pentru prima oară tot aici, într-o culegere din 1537). Nu se știe dacă originea ei este propriu-zis pop. Mai înrudită ca factură cu frottola*, de la care ia elementul comic și de parodie, **v.** opune madrigalului*, elegant și rafinat, simplitate, prospețime, stilul omofon*, textele adesea în dialect. Pe la jumătatea sec., **v.** este preluată și de compozitori din N Italiei: Willaert și Corteccia. Treptat **v.** începe să-și schimbe caracterul, apelînd la sfîrșitul sec. la texte mai rafinate și la o scriitură mai contrapunctică. Își păstrează însă vivacitatea ritmică (înrudindu-se de astă dată cu „baletto"). Mari compozitori ca Marenzio, Vecchi, Lassus, scriu și ei **v.** În Germania J. Regnart, în Franța J. Passeran și Richelet, în Anglia Th. Morley au îmbrățișat de asemenea acest gen. **2.** Începînd cu sec. 19, piesă cu caracter de dans țărănesc, în măsura de 6/8 și tempo **(2)** vioi (Berlioz Chabrier, Dukas). (O. B.)

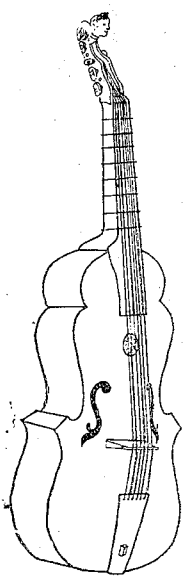
vînă, nume atribuit în India veche mai multor tipuri de instrumente de coarde, aparținînd familiei chitarelor*. Unul dintre ele poate fi descris ca avînd un băț de bambus crestat cu 22 frete (crestături) pe care sînt fixate patru coarde de metal cu ajutorul cărora se redă melodia și alte trei coarde suplimentare care ajută la realizarea ritmului. Dedesubtul bățului sînt atașate două rezonatoare confecționate fiecare dintr-o tigvă uscată. (L. B.)

vioară v. **violină.**

viole, numele generic al unei familii de instrumente cu coarde și arcuș, inventate de Ion Delu (brevetate în 1969). Forma **v.** este asemănătoare aceleia a violinei*, dar mărimea lor variază în funcție ambitus **(1)**, existînd astfel cinci dimensiuni corespunzătoare cvintetului **(1)** clasic (vl. I, vl. II, viola, v. celul, c. basul). Avantajul instr. și al sistemului inventat de prof. Ion Delu este că se poate cînta la unele din speciile familiei **v.**, folosindu-se instr. într-o manieră comună *(da braccio)*, cu o degetație comună *(a la violina* sau *a la viola)*, într-o notație muzicală comună (numai în cheia* *sol)*. Aceasta permite o largă folosință a instr., putîndu-se interpreta lucrări simf. și camerale inclusiv de către amatorii care cunosc numai tehnica interpretării violonistice. Familia **v.** cuprinde cinci grupe de instr. Prima grupă — denumită *viodina* — cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, avînd patru „nuanțe"

sonore, A, B, C, D. Instr. din această grupă sînt acordate **(1)** astfel: *sol*, re_1, la_1, mi_2 și corespund vl. I clasice (partidei* vocale de *soprano* **(1)**). Viodinele se consideră a fi în tonalitatea **(2)** *do*. Grupa a doua — denumită *viodena* — cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, avînd patru nuanțe A, B, C, D; acordajul acestor instr. este identic cu cel al viodinelor (dar pot fi acordate și cu o terță* mică mai jos: *mi, si, fa diez, do diez*. Corespund vl. II. Viodenele se consideră a fi acordate în tonalitatea *do*. Grupa a treia — denumită *vioda* — cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, avînd patru nuanțe sonore A, B, C, D; acordajul acestor instr. este: *do, sol*, re_1, la_1. Corespunde violei* clasice (partida vocală a *tenorului* **(1)**). Viodele se consideră a fi în tonalitatea *fa*. Grupa a patra — denumită *viobassa* — cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, avînd patru nuanțe sonore A, B, C, D; acordajul acestor instr. este: *sol, re, la*, mi_1. Corespunde unui instr. intermediar între violă și violoncel* (*Gambă mică* sau *Violoncello* piccolo, partidei vocale de *bariton* **(1)**). Instr. din grupa viobassa se consideră a fi în tonalitatea *do*. Grupa a cincea — denumită *viograva* — cuprinde patru tipuri diferențiate în patru dimensiuni de volum, avînd patru nuanțe sonore A, B, C, D; acordajul acestor instr. este: *do, sol, re, la*. Corespunde violoncelului* (partida vocală de *bas* **(1)**). Construirea acestor noi instrumente a fost încredințată Fabricii de instr. muzicale de la Reghin. (M. M.)

viola bas v. **viole.**



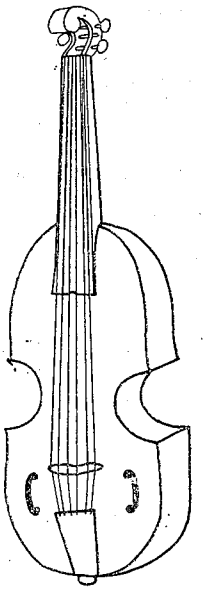
Viola bastarda

viola bastarda (cuv. it.; fr. *basse de viole d'amour;* germ. *Bastardviole)*, instr. din familia violelor din sec. 16—17, de dimensiuni intermediare între tipul tenor și bas (V. viole **(1)**). Acordajul celor 6 coarde *(Do-Sol-do-mi-la-re*^{1} sau La_1*-Mi-La-mi-la-re*^{1}*)* era foarte adecvat pentru executarea acordurilor*. Partida **(2)** a fost notată prin tabulatură*. Sin. engl.: *lyro-viol, lyra-viol* sau *viollyra*. (W.D.)

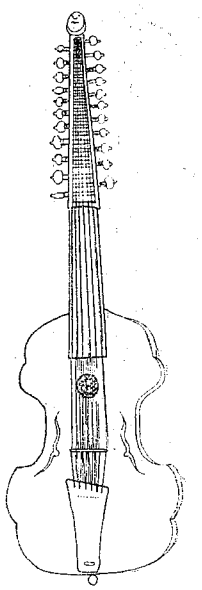
viola contrabasso (it.; fr. *contrebasse de viole;* germ. *Violone;* engl. *double bass viol)*, reprezentantul basului **(1, 2)** profund în familia violelor*. Acordajul **(1)** ei notat corespundea cu cel al instr. *viola da gamba**, însă suna cu o octavă* mai jos. (W. D.)

viola da braccio (cuv. it. /viola da bra ʧio/„de braț") **1.** Denumirea violelor în ev. med. care au fost acționate fiind ținute în braț, în poziție orizontală spre deosebire de *viola da gamba** „de picior". **2.** Tip de *viola* (v. viole) cu dimensiuni între *fidula* **(2)** și violină*. Coardele, în număr de patru, erau acordate **(1)** în cvinte*. (W. D.)

viola da gamba (abrev. **gamba**) (cuv. it. „violă de picior"; fr. *basse de viole;* germ. *Kniegeige; Gambe;* engl. *knee viol)*, instrument cu coarde și cu arcuș din sec. 16—17, cu corpul care se subțiază înspre partea superioară, avînd spatele plat, eclise* înalte, orificii în forma literelor C sau f. Călușul* plat facilita execuția acordurilor*. Instr., în poziție verticală, era ținut între genunchii instrumentistului. Acordajul **(1)** era în general: *Re-Sol-do-mi-la-re*. Instr., utilizat în muzica barocului* (J. S. Bach, G. F. Händel, G. Tartini etc.), a cedat în sec. 18 locul violoncelului*. (W. D.)



Viola da gamba



Viola d'amore

viola d'amore (cuv. it.; fr. *viole d'amour;* germ. *Liebesgeige; english violet)*, instr. de mărimea violei*, foarte popular în sec. 17. Peste tastieră* erau întinse 6—7 coarde (acordate **(1)** *re-la-re*^{1}*-fa*^{1}*-la*^{1}*-re*^{2}) iar pe partea inferioară a acesteia se găsesc și tipuri de dimensiuni mai mici, denumite *pochette d'amour* (fr.) cu 4+4 coarde și *violon d'amour* (fr.) cu 4+5 coarde. Instr. solistic, apreciat pentru sunetul său cald și amplu, a fost utilizat nu numai de compozitorii epocii (J. S. Bach, A. Ariosti, Vivaldi, Telemann etc.) dar și de maeștri din sec. 19—20 (Meyerbeer, *Hughenoții;* Erkel, *Bánk Bán;*

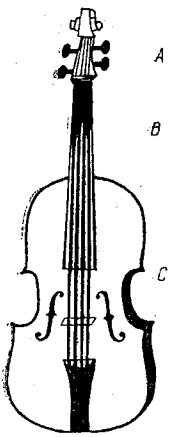
Puccini, *Madama Butterfly*; Prokofiev, *Romeo și Julieta* etc.). (W. D.)

viola da orbo v. **chironda.**

viola da spalla (cuv. it. „violă de spate"), tip de violă tenor (v. viole) atîrnată în timpul execuției de umerii instrumentistului. (W. D.)

viola di bardone (și ~ **di bordone**) v. **bariton (II, 2).**

viola pomposa (cuv. it. „violă superbă"), instrument din familia violelor* din sec. 18, de dimensiuni intermediare între cea a violei* actuale și a violoncelului*, avea cinci coarde acordate **(1)** *Do-Sol-re-la-mi*[1]. (W. D.)



Violă. Părți componente: A. capul violei; B. gîtul violei; C. capul violei.

violă (< it. *viola;* fr. *alto;* germ. *Bratsche, Altgeige),* instrument cu coarde și arcuș*, puțin mai mare decît violina*, care alături de aceasta face parte din compartimentul instrumentelor cu coarde din orchestra* simfonică. Ca și vl., **v.** se ține sub bărbie, susținută cu mîna stîngă, arcușul fiind mînuit cu dreapta. Tehnica utilizată, digitația* și pozițiile **(2)** sînt asemănătoare acelora ale vl., distanțele între sunete fiind ceva mai mari. Prin mărime, timbru* și ambitus **(1), v.** deține locul dintre vl. și violoncel*. Alcătuirea **v.** este identică cu vl., deosebirile constînd în dimensiuni (lungimea totală a **v.** este de 400 mm, lățimea în partea de sus de 185 mm, lățimea în partea de jos de 238 mm) și în acordajul **(1)** celor 4 corzi. Corzile **v.** sînt: coarda 1 — la_1, coarda 2 — re_1, coarda 3 — *sol*, coarda 4 — *do* (ex. 1). Arcușul **v.** este asemănător arcușului vl., avînd alte dimensiuni: lungimea totală de 72—75 cm, iar greutatea de 63—65 gr. **V.** se notează în cheia* *do* pe linia a treia a portativului* (cheia* de alto), întinderea sonoră fiind de la *Do - mi*$_3$ (ex. 2). Pentru notarea registrului **(1)** acut se folosește și cheia *sol.* **V.** poate fi considerată la fel de veche ca și vl., avînd aceiași strămoși și aceeași evoluție, pornind din grupul violelor* vechi. *Viola da braccio* **(2)** este considerată a fi strămoșul direct al **v.** moderne. **V.** este un instr. melodic, dar, avînd un timbru estompat, mai puțin strălucitor decît al vl. și un registru mai grav, deține rolul secund în orch. Este folosită în orch. simf., în orch. de cameră și obligat* în cvartetele **(1)** de coarde. În literatura clasică, **v.** apare și ca instr. solist *(Simf. concertantă pentru vl., v. și orch.* de W. A. Mozart). În sec. 19, **v.** reține mai rar atenția compozitorilor (Berlioz, *Harold în Italia),* revenind abia spre sfîrșitul sec. (R. Strauss, *Don Quijote).* Datorită dezvoltării tehnicii instr. moderne, astăzi tind să ajungă pe același plan cu vl. în lucrări semnate de Bartók, E. Bloch, P. Hindemith *(Muzică de concert pentru* **v.** *și orch. mare de cameră),* Șostakovici. În muzica românească, pentru **v.** și pian Enescu a compus un Concertstück și i-a acordat momente solistice în *Rapsodiile române;* totodată în literatura concertantă, întîlnim concerte pentru **v.** și orch. semnate de Wilhelm G. Berger, Eugen Cuteanu, Diamandi Gheciu, Myriam Marbe. Abrev. în partituri: *vla.* (M. M.)

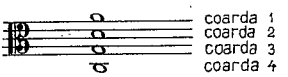
violă discant v. **viole (1).**

violă sopran v. **viole (1).**

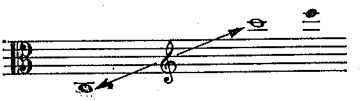
violă tenor v. **viole (1).**

viole (familia ~) (it. *viola;* fr. *viole;* germ. *Viole;* engl. *viola)* **1.** Familie de instrumente cordofone cu arcuș din sec. 16—17, construite în dimensiuni diferite ca: *viola discant* (fr. *pardessus de viole;* engl. *descant viol); viola sopran* (fr. *dessus de viole;* engl. *treble viol*); *viola tenor* (fr. *taille de viole;* engl. *tenor viol* și *viola bas;* it. *viola da gamba*), *viola contrabas* (it. *viola contrabasso**). **2.** Denumirea generală a instr. cu arcuș în epoca Renașterii*. V.: *viola d'amour; violă.*

Ex. 1 *Acordajul violei:*



Ex. 2 *Întinderea violei:*



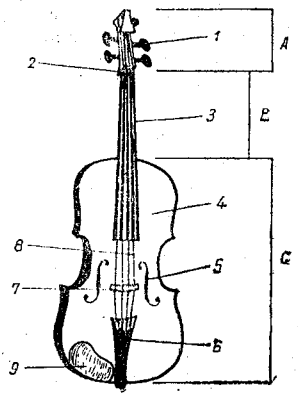
Bibliogr.: Grillet, L., *Les ancêtres du violon et du violoncelle,* 1901; Hayes, G. R., *The viols,* 1930; Bassaraboff, N., *Ancient European Music Instruments,* 1940; Demian, W., *Teoria Instrumentelor,* 1968; Sachs, C., *Handbuch der Instrumentenkunde,* 1971, H. Riemann, *Musiklexikon,* [12]1967. (W. D.)

viole d'amour (cuv. fr.) v. **viola d'amore.**

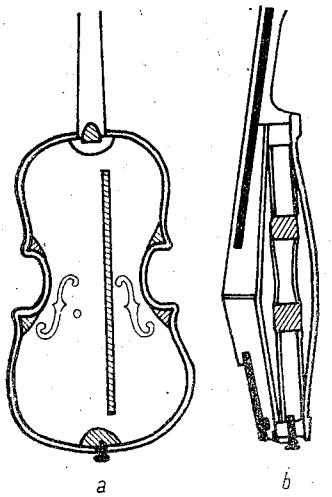
violetta (cuv. it), tip de violină* discant* din sec. 16—17, cu trei coarde.

violină (vioară) (it. *violino;* fr. *violon;* germ. *Violine, Geige;* engl. *violin),* instrument muzical construit din lemn, care produce sunetele

prin vibrația coardelor la frecarea cu arcușul*. V. este alcătuită din *capul* v. la care sînt prinse *cuiele*, *gîtul* v. format din *prăguș* și *limbă* sau *tastieră* (2), *corpul* v. format din cutia de rezonanță* la care sînt atașate *călușul**, *cordarul**, *bărbia*. Cutia de rezonanță a v. este alcătuită din două plăci subțiri de lemn (fața și



Violină (fig. 1). Părți componente: A. capul violinei; B. gîtul violinei; C. corpul violinei: 1. cuiele, 2. prăgușul, 3. limba, 4. cutia de rezonanță, 5. efurile, 6. cordarul, 7. călușul, 8. corzile, 9. bărbia.

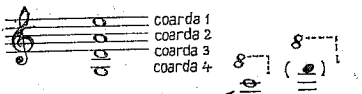


Violină (fig. 2.) Fața violinei văzută din interiorul instr. și secțiune longitudinală în corpul instr.

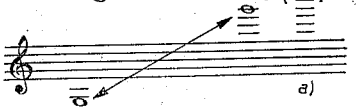
Violină (fig. 3). Alcătuirea arcușului: a. bagheta; b. părul; c. vîrful arcușului; d. scaunul (talon); e. butonul mecanismului de întindere și destindere a părului.

spatele v.) prinse lateral între ele prin alte folii de lemn numite *eclise**. În interiorul cutiei de rezonanță se află un bețișor scurt (numit și *pop*), așezat sub căluș, care susține greutatea corzilor și transmite vibrația acestora în întreaga cutie, amplificînd sunetele. Pe partea superioară a cutiei de rezonanță (fața v.) se află două tăieturi în formă de f numite *efuri*. V. are patru corzi. Una din extremitățile acestora este prinsă de cordar, apoi corzile se întind spre limbă sprijinindu-se de căluș. Ccalaltă extremitate a corzilor se fixează de cuie, după ce trece peste prăguș. Cu ajutorul cuielor, corzile pot fi întinse sau destinse, acordîndu-se (v. acordaj (2)) la înălțimea* sunetelor pe care trebuie să le reproducă: coarda 1, cea mai subțire, este acordată la sunetul mi_2, coarda 2 la sunetul la_1, coarda 3 la sunetul re_1 și coarda 4 la sunetul *sol* (ex. 1). Se notează în cheia* *sol*, de unde și denumirea de „cheie de v." a acesteia. Dimensiunile medii ale v. sînt: lungimea totală = 357 mm, lățimea părții de sus = 168 mm iar a părții de jos = 209 mm. Întinderea sonoră a v. este de la *Sol* — do_4 (ex. 2). Principiul de producere a sunetelor prin frecarea corzilor cu arcușul este cunoscut din cele mai vechi timpuri, numărînd chiar cîteva mii de ani. Un astfel de instr. este întîlnit în India sub denumirea de *ravanastra**. Prin transformări repetate și succesive, care au variat forma și dimensiunile instr., ajungîndu-se la marea familie a violelor*, înmulțind sau reducînd numărul corzilor, s-a ajuns în sec. 16 la un instr. de tipul v. aparținînd încă familiei violelor*. V. se desprinde astfel din rîndul violelor, avînd o talie mai mică, putînd fi ținută sub bărbie numai patru corzi (în loc de cinci) acordate din cvintă* în cvintă, care îi îmbogățeau posi-

Ex. 1 *Acordajul viorii:*



Ex. 2 *Întinderea viorii:*
a) nota limită.



bilităţile tehnice şi expresive. Şi arcuşul a suferit transformări care au vizat supleţea şi flexibilitatea baghetei (1), prin formă şi lungime. Prima descriere a v. este făcută de lionezul Philibert Jambe-de-Fer, în 1556. Dezvoltarea muzicii instr., paralel cu perfecţionarea tehnicii instr. a v., îi conferă acesteia un rol din ce în ce mai important atît în orch. cît şi ca instr. solist. Perfecţiunea la care a ajuns v. astăzi este datorată în cea mai mare parte meşterilor lutieri* it. din sec. 17—18. Calităţile sale expresive deosebite, precum şi agilitatea tehnică pe care o poate desfăşura i-au adus renumele de „regină a instr.". La acest renume au contribuit atît maeştrii lutieri* it. Stradivari, Amati, Guarneri (ale căror instr. sînt foarte căutate şi preţuite pînă în zilele noastre, constituind rarităţi), cît şi compozitori ca: Torelli, Corelli, Vivaldi, J. S. Bach, Händel. Epoca clasică, abordînd genul concertului* instr., acordă o deosebită importanţă v. tocmai pentru extraordinarele sale posibilităţi expresive. Sînt cunoscute cele opt concerte pentru v. de W. A. Mozart, concertul pt. v. de L. van Beethoven, concertele perioadei romantice şi postromantice datorate lui J. Brahms, N. Paganini, G. Fauré, P. I. Ceaikovski, precum şi cele moderne datorate lui A. Berg, Bartók, Prokofiev, Şostakovici ş.a. Şcoala românească contemporană de compoziţie se poate mîndri cu lucrări care au cucerit aprecierea mondială; Concertele pentru v. şi orch. de W. G. Berger, D. Capoianu, P. Bentoiu, A. Vieru ş.a. În muzica de cameră*, rolul v. este esenţial, nu numai pentru faptul că instr. intră în componenţa majorităţii formaţiilor* (tipică în acest sens fiind aceea a cvartetului* de coarde), dar şi prin aceea că i s-au dedicat lucrări importante atît ca instr. solo* (Bach, Ysaye, Reger, Bartók) cît şi ca partener în duo*-ul cu pian (Sonate de Bach, Händel, Tartini, Mozart, Beethoven, Franck, Brahms, Enescu, Prokofiev). Abrev. în partituri* *vl.* şi *v.* (M. M.) ■ V. a pătruns în formaţiile pop. datorită lăutarilor*. Ea deţine astăzi locul prim în mai toate grupările de muzicanţi pop. Pe lîngă numele frecvent de vioară poate fi întîlnită şi sub denumirea de *ceteră* (Transilvania), *laută**, *laptă* (Banat), *higheghe* (Bihor), *diblă* (Oltenia), *scripcă* (Moldova), *ţibulcă* (Dobrogea) etc. Felul de execuţie este cel preluat din muzica cultă, dar lăutarii pot aplica şi felul lor personal de a cînta la acest instr. (digitaţie*, atac*, conducere a arcuşului etc.). Se obişnuiesc şi anumite *scodaluri** pentru obţinerea unor efecte sonore speciale. În acelaşi scop, unii meşteri lăutari au înlocuit cutia de rezonanţă obişnuită cu pîlnia unei trompete* *(vioară cu goarnă)*, realizînd un nou instrument, al cărui timbru* este o rezultantă a sunetului produs de vibraţia coardelor v. şi amplificarea lui în pîlnia de alamă a trp. (L. B.)

violino harmonico v. **Nagelgeige.**

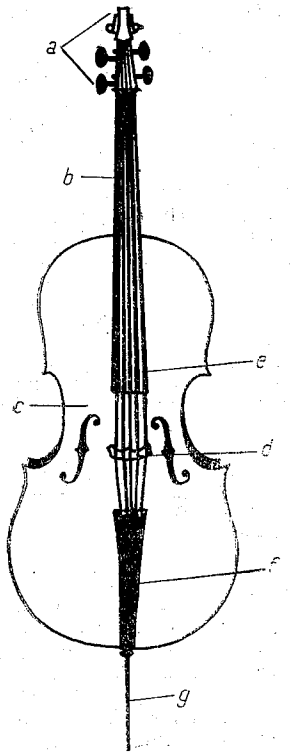
violino piccolo (cuv. it.; germ. *Quartgeige, Halbgeige* „vioară în cvarte", „vioară jumătate"), violină de dimensiuni mai mici decît cea obişnuită, fiind acordată diferit de aceasta: coarda 1 — la^2, coarda 2 — re^2, coarda 3 — sol^1, coarda 4 — do^1. (ex. 1). Acordajul (1) său la cvarta* superioară faţă de vl. normală i-a adus şi denumirea germ. de *Quartgeige*. Este cunoscută din sec. 16 în familia violelor* *da braccio*, „cleine Discantviole de Braccio", adică vl. soprană (4). Leopold Mozart a scris concerte pentru v., dar acestea pot fi interpretate şi la vl. obişnuită, în poziţiile (2) înalte. Odată cu perfecţionarea tehnicii vl., v. nu a mai fost întrebuinţată. (M. M.)

Ex. 1

Acordajul violinei piccolo

viollyra v. **viola bastarda.**

violoncel (it., engl., germ. *violoncello*; fr. *violoncelle*), instrument cu coarde şi cu arcuş*, făcînd parte din familia violinei*, avînd funcţia de bas (11). Are aceeaşi alcătuire ca a vl., dar dimensiuni diferite (lungimea totală de 765 mm, lăţimea în partea de sus de 350 mm, lăţimea în partea de jos de 440 mm) şi acordaj (1) diferit: Coarda 1 — *la*, coarda 2 — *re*, coarda 3 — *sol*, coarda 4 — *Do* (ex. 1), adică cu o octavă* sub acordajul violei*. V. are poziţia verticală în timpul interpretării, ceea ce a adăugat componenţei sale şi un cui (picior) de sprijin al corpului instr. pe podea (v. fig.). Arcuşul v. păstrează forma aceluia de vl., avînd însă alte dimensiuni (lungimea de 70 cm şi greutatea de 70—75 gr.). Ambitus-ul (1) v. este de la *Do* — la_3 *(mi₄)* (ex. 2). Factura melodică a v. susţinută de dulceaţa timbrului* grav, de o deosebită expresivitate şi intensitate* (mai puternică decît a violei) îi conferă v. atît rolul basului din orch. simf. (orch. de cameră, cvartet (1) de coarde) cît şi un important rol solistic. În partiturile* simf., se notează pe un portativ* sub partida* violei, notele fiind scrise în cheia* *fa*, cheia *do* de tenor şi cheia *sol*. Originea v. se află în sec. 16, în familia violelor* *(viola da gamba*)*. Avea la început cinci corzi (chiar şase), cunoscîndu-se lucrări de Domenico Gabrielli şi Leopold Mozart scrise pentru un astfel de instr. Cu timpul s-a stabilit la cele patru corzi cunoscute astăzi. Sec. 18 aduce schimbări şi în poziţia de susţinere a instr. (pînă acum fusese ţinut în mînă, sprijinit de picior), adăugîndu-i-se cuiul pentru a fi susţinut



Violoncel. Părți componente: a. capul v. celului; gîtul v. celului: c. corpul v. celului; d. căluș; e. corzi; f. cordar; g. picior (cui).

de podea. Această nouă poziție eliberează mîna stîngă de greutatea instr. și dă posibilitate interpretului de a-și desfășura și perfecționa tehnica instr. Virtuozi ai **v.** se cunosc începînd cu sec. 17 (Baptistini), sec. 18 (Boccherini, Jean-Luis Duport), sec. 19 (B. Romberg), sec. 20 (Pablo Casals). Dezvoltarea tehnicii instr. a determinat apariția unei literaturi violoncelistice bogate, de o mare expresivitate și virtuozitate. Prin cele șase *Suite pentru* **v.** *solo*, J. S. Bach relevă posibilitățile melodico-polif. ale instr. Între concertele clasice, se numără acelea de Haydn și Boccherini. Epoca romantică și postromantică îi îmbogățește expresivitatea în lucrări concertante pentru **v.** semnate de Schumann, Saint—Saëns, Ceaikovski, Brahms, Dvořák. Literatura concertantă românească contemporană dedicată **v.** este de asemenea bogată în lucrări care pun în valoare posibilitățile tehnice și expresive ale instr. Amintim dintre acestea *Simfonia concertantă* de Enescu, concertele scrise de Wilhelm G. Berger, Dumitru Bughici, Paul Constantinescu *(Balada haiducească)*, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Anatol Vieru ș.a. Abrev. în partituri: *v. cel*; *cello* (rar). (M. M.)

violon d'amour v. **viola d'amore.**

violon de fer (cuv. fr.) v. **Nagelgeige.**

Violone (cuv. germ) v. **viola contrabasso.**

violotta (cuv. it.), instrument din sec. 19, de dimensiuni intermediare între violă* și violoncel*, acordat *Sol-re-la-mi*[1]. Nu s-a popularizat cu toate că dispunea de un timbru* colorat și cald. (W. D.)

virelai (cuv. fr.), gen muzical-poetic, folosit în Franța, din sec. 13 pînă în sec. 15, curent în repertoriul trubadurilor*, dar ale cărui origini sînt împinse pînă în epoca poeziei hispano-arabe (sec. 11). Bazat pe minimum 3 strofe, forma sa clasică se poate schematiza astfel:

	text				
versificat:	r.	AA'B	r.	AA'V	AA'B
melodie:	a	bb'a	a	bb'a	bb'a

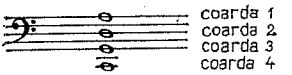
(După Dictionnaire de la musique „Fasquelle") În sec. 13 **v.** putea fi dansat (în acest caz se ortografia *vireli)*. Tot în acest timp anumite refrene* de **v.** au devenit *tenori* **(3)** ai unor motete*. Cel mai mare compozitor de **v.** a fost, în cea de a doua jumătate a sec. 14, Guillaume de Machaut, care le-a conferit o structură polif. Unele din **v.**-urile sale anunță aria* de curte sau monodia **(2)** acompaniată a sec. 16—17. V. *lai.* (O. B.)

virga (virgula) v. **notație (III, 1).**

virginal (cuv. engl.) v. **claveein.**

virtuoz (< it. *virtuoso)*, interpret care a dobîndit perfecțiunea tehnică vocală sau instrumentală. În sec. 18 și 19, termenul s-a referit îndeosebi la marii cîntăreți (castrați*). În sec. 19, renumiți violoniști și pianiști au perfecționat considerabil tehnica instr., fapt care a stimulat crearea compozițiilor de bravură, încărcate de efecte, uneori pur decorative (exterioare) și sărace în substanță muzicală (artistică). Astfel se explică cele două accepțiuni contrarii ale termenului, cea pozitivă, răspîndită în Franța, care desemnează un artist desăvîrșit, și cea pe-

Ex. 1 *Acordajul violoncelului:*



Ex. 2 *Întinderea violoncelului:*

iorativă, din Anglia, care desemnează un executant dotat cu o tehnică impecabilă dar lipsit de sensibilitate artistică. Printre marii **v.** ai secol. 19, ale căror compoziții au rămas adevărate modele de îmbinare între bravură și muzicalitate, se numără Paganini, Liszt, Chopin.

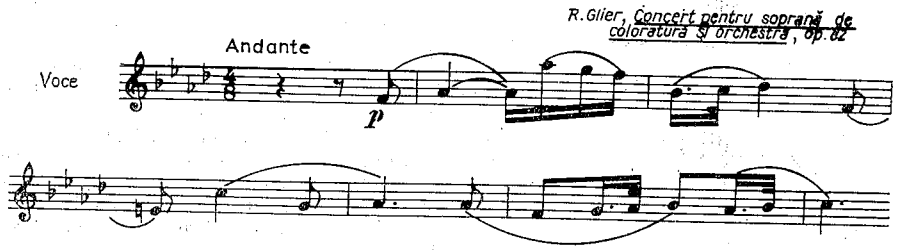
virtuozitate (< it.; fr. *virtuosité* „bravură", it. *virtuosità*). **1.** Însușirea unui artist de a stăpîni la perfecțiune tehnica vocală sau instrumentală. **2.** *Piesă de* **v.**, lucrare muzicală ce conține dificultăți tehnice, pentru a cărei execuție este necesară o deosebită măiestrie din partea interpretului. De ex.: „Aria Reginei Nopții" din opera *Flautul fermecat* de Mozart; *Capriciile pentru vl.* de Paganini etc.

vivace (cuv. it. „vioi, însuflețit, plin de viață"), termen care, folosit singur, reprezintă o indicație de mișcare **(2)** rapidă între *allegro** și *presto**. Alăturat unui alt termen de mișcare, devine indicație de expresie*, pentru o interpretare însuflețită, plină de vioiciune (De ex.: *Allegro vivace*). Superlativ: *vivacissimo* „foarte vioi". Sin.: *vivo*.

vivo v. **vivace**.

vocală, muzică ~, muzică ce cuprinde toate genurile **(I, 1, 2)** la care participă vocea **(1)** omenească. Ea formează cel mai vechi strat din folclorul* tuturor popoarelor, vocile apărînd aici fie singure, fie acompaniate de instr. În domeniul creației culte, genurile **v.** sînt reprezentate de: *a.* cor* (mai multe voci **(2)** care cîntă simultan); *b.* lied*, cîntec*, romanță **(1)**, baladă* (voce acomp. de unul sau mai multe instr.); *c.* genurile vocal-simfonice: cantata*, oratoriul* (una sau mai multe voci acompaniate de orch.); *d.* opera* (vocile se integrează într-un ansamblu **(I, 1)** artistic complex, în cadrul unui spectacol reprezentat pe scenă). Genurile vocale s-au dezvoltat înaintea celor instr., dominînd viața muzicală pînă la sfîrșitul Renașterii* și căpătînd încă din sec. 15 aspecte monumentale (motetul*, misa*). Muzica instr. va rămîne pînă în ultimele decenii ale sec. 16 dependentă de tipul de scriitură vocală ca și de repertoriul **v.** În epoca barocului* se nasc și se dezvoltă opera, cantata, oratoriul. Spre sfîrșitul sec. 18 li se adaogă liedul. Încă din zorii epocii romantice apar întrepătrunderi între genuri. Beethoven introduce soliști* vocali și corul în *Simfonia a IX-a*, exemplu preluat la sfîrșitul sec. de Gustav Mahler. În epoca modernă Arnold Schönberg compune *Cvart. nr. 2 de coarde cu soprană*. La compozitorii contemporani întîlnim cele mai variate combinații de voci și instr. și o lărgire considerabilă a sferei sciiturii vocale (întindere, dificultăți ritmice și de intonație). (O. B.)

vocaliză 1. Melodie* amplă cîntată fără text, numai pe o vocală (îndeobște „*a*"). Poate conține toate formele de virtuozitate* vocală. Manieră străveche, primară de cîntare, preluată în



Vocaliză

diferite muzici de cult și în repert. liturgic (v.: *melismă*). În muzica profană apare ca ornament* încă din sec. 12—13; integrată în *bel-canto**, devine elementul său de bază. **2.** Compoziție pentru voce **(1)**, fără text, cîntată numai pe vocala „*a*" (Rahmaninov, Ravel, Glier —v. ex.). **3.** Exercițiu* pentru voce, executat pe anumite silabe sau vocale pentru dobîndirea unei tehnici de emisie corecte. Numeroase **v.** din sec. 18—19 (Bordogni, Vaccai, Concone, Rossini etc.) sînt folosite și azi. Sin.: solfegiu*. V. *canto*. (E. Z.)

voce (it. *voce*; fr. *voix*; germ. *Stimme*; engl. *voice*, rus. *golos*). **1.** Ansamblul sunetelor emise de om datorită unei energii sonore create la nivelul aparatului fonator. Organele participante la actul fonației sînt: plămînii, diafragma, traheea, laringele, glota, corzile vocale, cavitatea laringo-bucală și cea nazală. Motorul este respirația. **V.** cîntată este rezultatul a două forțe asociate și integrate: cea musculară-laringeană și cea aeriană, respiratorie. Sediul fonației* este în laringe. Trecînd prin laringe, curentul de aer ieșit din plămîni, sub presiune, este debitat „în valuri" succesive, punînd în vibrație* corzile vocale care delimitează deschiderea glotei. Teoria clasică susținea că **v.** este realizată de vibrația corzilor vocale sub efectul respirației și de mușchii laringeali ajutători. Teoriile moderne stabilesc că vibrația corzilor vocale este un act neuro-muscular, comandat exclusiv de influxul motor al creierului, și deci geneza vibrațiilor corzilor vocale este una cerebrală (Husson, 1950). Presiunea subglotică nu modifică înălțimea* sunetului, ci reglează intensitatea*. Aerul ieșit prin glotă și supus variațiilor de presiune în cavitatea faringo-bucală constituie **v.** propriu-zisă. După

configurația cavității, v. ia un timbru* vocalic, adică apare sub forma unei anumite vocale. Consoanele se formează în cîteva puncte strangulate ale cavității. Amplificarea sunetului astfel emis se produce în rezonatori (cutia toracică și cutia craniană). În funcție de calitatea vibrațiilor corzilor și de sediul rezonanței teoria clasică considera trei registre (1) (de piept, de falset*, de cap) iar teoria modernă două, eliminînd falsetul. Diferența între v. vorbită și cea cîntată este foarte mare, din punct de vedere al presiunii subglotice, al numărului de foni* și ca solicitare a centrilor nervoși ce comandă (la nivel subcortical vorbirea, la nivel cortical cîntul). De aceea cîntul creează un complex de senzații vibratorii intense care pot fi controlate; intrate în conștiință, aceste senzații devin schema corporală vocală a cîntărețului și, în funcție de ea, se stabilesc caracteristicile tehnicii sale vocale. Acesta este scopul educației, al învățării tehnicii vocale. Tehnica vocală tinde să facă controlabil și conștient actul fonator, să sensibilizeze subiectul la calitatea emisiei, să creeze reacții voluntare adaptate la cerințele frumuseții vocale: precizie a sunetului, puritate, penetranță, egalitate pe toată întinderea, maleabilitate. De aceea, o educație completă a v. conține poza de glas, dezvoltarea respirației, a agilității, perfecționarea dicției și interpretarea muzicală. ■ Întinderea și timbrul specific al unei v. sînt date de lungimea corzilor și de caracterele anatomo-fiziologice și neurohormonale determinate. Timbrul este fizionomia personală a fiecărei v., nedefinibil, indescriptibil și nerepetabil. O tehnică bună îl pune în valoare. În funcție de extensie și timbru, v. se împart după schema: **V.** feminine: soprana (1) *(do-mi$_3$)*, mezzosoprană (1) *(la-si$_2$)*, contralto (1) *(mi-la$_2$)*. **V.** *bărbătești*: tenor (1) *(Si-do$_2$)*, bariton (1, 1) *(La$_1$-la)*, bas (1, 1) *(Do$_1$-mi)*. În funcție de exigențele repertoriului liric, tipurile fundamentale s-au divizat în tipuri secundare (numeroase, cu granițe fluide și denumiri variate). Citām cîteva: s. acută (legeră, de coloratură*), lirică, dram., spinto; mezzosopr. dramatică; c. a. falcon, dugazon; t. leger, liric, dram., eroic, de mezzo carattere; bar. liric, verdian, dram. Spiel-bar; b. cantabil, profund etc. Arta cîntului are o istorie străveche. Grecii și romanii cunoșteau termeni tehnici, aveau pedagogi (fonascus*) și acordau atenție culturii v. în vederea cîntului, teatrului și oratoriei. Dificultățile muzicii liturgice medievale dovedesc stăpînirea artei vocale (evident, după alte canoane estetice — ca de ex. v. nevibrată). Odată cu apariția operei* în sec. 17 se dezvoltă *bel-canto* (v., canto), care explorează toate posibilitățile v., codificîndu-le. Sec. 19 preia această moștenire, adusă de Rossini la culmi — dar transformă idealul estetic al belcantoului prin poetizarea lui (Bellini, Donizetti) și apoi prin înlocuirea lui cu ideea expresivității și veridicității dram. (Verdi, Puccini), punînd pe primul plan cerințele declamației (Wagner, Debussy, Mussorgski), ceea ce impune schimbarea metodelor de cînt, amplificarea volumului v. și renunțarea la hedonismul bel-cantoului. Sec. 20 extinde pînă la extreme zona vocalului, incluzînd forme de expresie și sonorități nebănuite (Berg, Schönberg, Stravinski, Nonno etc.). **2.** (în polif. și în armonia clasică). Partea care revine unui interpret (sau partide (1)) avînd un sens complet și oarecum independent, dar și dependent de structura multivocală*. Pornind de la *discantus** și *duplum* (v. motet), cele 2 v. ale polif. vocale din sec. 12 — pînă la forma renascentistă la cinci v. principale *(cantus*, altus, contraltus, tenor* (3), *basus)* sau pînă la muzica fr. din sec. 16—18 *(dessus* — 1 și 2 — *haute-contre, taille, concordant, basse-taille* și *basse-contre* — v. *bas* (1, 2)) terminologia ca și componența propriu-zisă a formațiilor s-a schimbat permanent, îmbogățindu-se prin divizări și adăugiri. În polif. vocală timpurie, denumirea v. nu a corespuns, pînă în sec. 17, cu întinderea lor fiziologică. În sec. 18—19 s-a stabilit structura devenită clasică a formației pe patru v. (s., a., t. și b.). **3.** Parte scrisă, reprezentînd o v. (2), extrasă dintr-o partitură de cor* sau de orchestră*. Sin.: *partidă* (2); *știmă*.

Bibliogr.: Biehle, H., *Stimmkunde*, Berlin, 1955; Fields. V. A., *Training the Singing Voice*, New York, 1947; Garde, E., *La Voix*, Paris, 1954; Rose, A., *The Singer and the Voice*, Londra, 1962; Cristescu, O., *Cîntul*, Buc., 1963; Husson, R. *Vocea cîntată*, trad. rom. Buc., 1968; Kurth, E., *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Berna, 1917; Apfel, E., *Beiträge zu einer Geschichte des Satztechnik*, München, 1964. (E. Z.)

vodevil (< fr. *vaudeville*) **1.** Termen desemnînd în muzica franceză din Renaștere* cîntece vesele sau satirice. Inițial polif. ca și Vilanela* it., genul se simplifică, devenind spre mijlocul sec. 16 monodic* și cu un mai accentuat caracter pop. **2.** Începînd de la sfîrșitul sec. 16, spectacole comice în proză, cuprinzînd și numere cîntate de tipul v. (1), pe muzică originală, preluată sau chiar parodistă. Din v. se va naște în sec. 18 opera* comică. În istoria teatrului nostru muzical, v. a fost ilustrat de Al. Flechtenmacher *(Baba Hîrca, Piatra din casă, Iașii în carnaval, Iorgu de la Sadagura, Arvinte și Pepelea, Chirița în Iași* etc.), Eduard Caudella *(Harță Răzeșul)*, Tudor Flondor *(Rămășagul, Cinel-Cinel)* ș.a. (R. G.)

Vogelorgel (cuv. germ.) v. **mecanice, instrumente.**

volta (cuv. it. „întoarcere, răsucire", „dată, oară") **I, 1.** Dans vioi în măsura de 6/8, răspîndit în sec. 16 și 17 în Italia, Franța, Germania și Anglia. **2.** În cazul repetării unui fragment muzical cu două finaluri deosebite, acestea poartă deasupra lor, sub acolade* drepte, indicațiile 1ma v. *(prima* v. „prima oară") și, respectiv, 2da v. *(seconda* v. „a doua oară"), sau,

mai frecvent, abrev. *1.* și *2.* (V. și *abreviații).* **II.** V. *baladă* **(I, 2).**

volti subito (expr. it. „întoarce grabnic"), indicație de întoarcere a foii, utilizată în manuscrise sau în partituri* vechi tipărite, aflată la sfîrșitul unei pagini unde s-ar putea crede, dintr-un motiv sau altul (o dublă bară **(II, 4)**, o cadență **(1)**), că se află finalul piesei. De obicei apare abrev. *v. s.*

Vorschlag (cuv. germ.) v. **apogiatură.**

Vorspiel (cuv. germ.), introducere **(2)**, preludiu **(2)**, uvertură*; termen utilizat în operă* de R. Wagner pentru a desemna un tip particular de uvertură ca re a) poate îndeplini funcția de introducere pentru fiecare act; b) elimină delimitarea tradițională dintre uvertură și prima scenă și c) prelucrează materialul tematic al lucrării într-o formă liberă de preludiu. (Ex.: R. Wagner, V. la opera *Tristan și Isolda;* P. I. Ceaikovski, *Preludiul* operei *Dama de pică.)* (C. A. B.)

vosc resne v. **eotinale.**

vogslas (BIZ.) v. **ecfonis.**

vox (cuv. lat. „voce"; pl. *voces)* **1.** Voce **(2)**; ex.: v. *antecedens* („voce anterioară") — v. *subiect;* v. *organalis* și v. *principalis* — v. *organum; voces aequales* — v.: *aequale; quinta vox**. **2.** Cuvînt ce intră în componența denumirii unor registre **(II, 1)** de orgă*; ex.: v. *humana;* v. *coelestis;* v. *angelica;* v. *vinnulata;* v. *acuta.* **3.** (în sens de „sunet"), treaptă*; ex.: v. *finalis* - v. *finală; paenultima* v.* — v. *clausula* **(1).** (G. F.)

vu, denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete, care corespunde lui *mi**.

wa-wa v. **surdină.**

Waldhorn (cuv. germ. „corn de pădure, de vînătoare") v. **corn.**

wankar, instrument din familia tobelor* cu două fețe, pe care sînt întinse membrane de piele. Membranele sînt lovite cu bețe anume confecționate, pentru a marca ritmul în cadrul formațiilor pop. Se cunosc mai multe tipuri de **w** în funcție de dimensiuni. Este răspîndit la populațiile din Peru. (L. B.)

Wächterlied (cuv. germ) v. **alba.**

Wechseldominante (cuv. germ) v. **contradominantă.**

Wechselnote (cuv. germ) v. **apogiatură; cambiata.**

Welte-Mignon v. **mecanice, instrumente.**

West Coast (cuv. engl.) v. **progressive jazz.**

Wiegenlied (cuv. germ.) v. **berceuse.**

wire brushes (cuv. engl.) v. **mături.**

Wolf (cuv. germ. „lup"), (în terminologia germ. de epocă) interval* foarte dezacordat („urlînd ca lupul"), existent în încercările teoretice și practice din sec. 16—17 de temperare* neegală a sunetelor gamei* naturale (armonice), în care unele intervale omonime au valori acustice neegale, prea mari sau prea mici față de cele juste. Pentru necesitățile practicii, intervalele cele mai utilizate erau acordate just (orgă* etc.), iar plusul sau minusul lor era trecut asupra intervalelor rar utilizate. Prin această „compensare" neegală, unele intervale deveneau cu totul neutilizabile (ex.: cvintele* *do diez-sol diez* sau *la bemol-mi bemol* erau mai mari cu c. 1/4 de ton temperat decît cele perfecte). Ca urmare, nici gamele respective nu puteau fi utilizate. Asemenea cvinte sunau foarte dezacordat mai ales la orgă, fiind numite de aceea cvinte-lup *(Wolfquinte).* Și unele terțe* mari erau prea mari. Temperarea egală, propusă de A. Werckmeister pe baza semitonului $\sqrt[12]{2} = 1{,}05496$ (exact 1/12 din octavă), a fost un compromis care a dus la o egalizare satisfăcătoare a intervalelor omonime, făcînd să dispară intervalele-lup. (D. U.)

Bibliogr.: Werckmeister, A., *Musikalische Temperatur* 1691; Riemann, H., *Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft)* Berlin, ³1921.

wood block (cuv. engl.) v. **lemn (1).**

wood cymbal (cuv. engl.) v. **lemn (2).**

Wurlitzer, orgă ~ (germ.). v. **electrofone instrumente; orgă electronică.**

X

Xen-(Dăn) instrument din familia lautei*, răspîndit în Extremul Orient și mai ales în Vietnam. Are cutia de rezonanță* în formă octagonală, iar tija, pe care sînt întinse două corzi, este prelungă. Este unul dintre instr. orch. tradiționale. (L. B.)

xilofon (it. *xilofono;* fr. engl. *xylophone;* germ. *Xylophon),* instrument de percuție idiofon originar din Indonezia și din arhipelagurile învecinate. Este cunoscut de mult timp și în India, iar în China a pătruns abia pe la sfîrșitul sec. 18. Este un instr. foarte răspîndit în Africa, unde, la început, cîntau la el numai femeile. În America a fost introdus de sclavii negri (originari din Africa) și utilizat în muzica de jazz*. În Europa existența lui a fost semnalată prin sec. 16. În sec. 19 se perfecționează și este introdus în orch. simf. de către Saint-Saëns prin piesa sa *Dans macabru* (1875). Desigur, forma sa actuală este rezultatul unei evoluții îndelungate. La început se așezau cîteva plăci dintr-un lemn oarecare, de mărimi diferite, pe pămînt, pe un singur rînd. Ulterior s-a căutat un lemn cu o sonoritate bună, iar sub plăci s-au săpat în pămînt mici cavități (așa a apărut forma primitivă a cutiei de rezonanță*). Se presupune că numărul plăcilor nu a fost egal de la un continent la altul sau de la un stat la altul. Chiar și acum, numărul plăcilor diferă de la un tip la altul; ceea ce este comun tuturor tipurilor de **x.**, este lemnul de palisandru din care se fabrică plăcile și cele două ciocănele (baghete **(2)**) cu care se lovesc plăcile. **X.** *trapezoidal.* Acest tip de **x.** are 42 de plăci distribuite pe patru rînduri în formă trapezoidală. Suprafața plăcilor este semicilindrică, iar baza plată. Ele se așează pe paie de orez, care formează un strat rezonator, creînd și un spațiu sub plăci (cutia de rezonanță). Pentru a ușura pozițiile de execuție ale instrumentistului, unele note (*do, do diez* și *fa)* sînt reprezentate prin plăci duble. Ambitusul **(1)** **x.** trapezoidal este de trei octave*. Notele scrise numai în cheia* *sol* sună cu o octava mai sus. În ultimul timp, în orch. simf. și-a făcut apariția un nou tip de **x.** trapezoidal, ale cărui plăci (în număr de 37) sînt distribuite pe două rînduri, asemănător cu claviatura* pianului* (pe un rînd sînt sunetele diatonice*, iar pe alt rînd sunetele cromatice*). Acest tip are șanse mari de a scoate din uz **x.** cu patru rînduri de plăci deoarece facilitează foarte mult tehnica instr. Ambitusul este tot de trei octave. **X.** *cu claviatură.* La acest tip de **x.** ciocănelele sînt înlocuite cu un mecanism comandat de o claviatură. Față de celelalte tipuri de **x.** cu claviatură are avantajul că poate executa acorduri* placate de trei sau mai multe sunete, dar și dezavantajul de a nu executa *tremolo**-ul, efect specific și de mare efect al **x.** cu ciocănele. **X.** *model Deagan,* tip de **x.** construit în S.U.A. Plăcile din lemn de palisandru sînt așezate pe un tub metalic, care dă sunetului o rezonanță **(1)** mai plină, mai rotundă. Puccini îl folosește în opera *Turandot,* numindu-l **x.** *bas* (ambitusul acestui instr. se prelungește cu o octavă în registrul **(l)** grav față de tipurile trapezoidale — deci are un ambitus de patru octave). Este singurul xilofon pentru care se scrie în două chei *(fa** și *sol).* *Trogxilofon* (< germ. *Trogxilophon,* de la *Trog,* „albie, jgheab"). Prin anul 1930, Karl Maendler a construit acest nou tip de **x.** Plăcile de palisandru sînt distribuite pe două rînduri și așezate pe un tub metalic pentru a mări rezonanța sunetului. *Trogxilofonul* are două tipuri: *sopran* și *alto.* (A. P.)

Xilorimba v. **marimbafon.**

Z

zampogna (cuv. it.) v. **cimpoi.**

zarzuela (cuv. span.), comedie muzicală spaniolă, construită pe principiul alternanței text declamat-text cîntat, prezentînd afinități cu opera* comică franceză și cu Singspiel*-ul german. Originile z. se află în teatrul popular (scurte scenete în proză *pasos*, dansurile macabre, spectacole de batjocură *juegos de escarnia*), care se dezvoltă alături de teatrul religios în sec. 13—15 și independent de sărbătorile bis. catolice ulterior. Poetul și compozitorul Juan del Encina (sec. 15) scrie 14 *eglogas* sau *farsas* care cuprind romanțe pop. și, în special, *villancicos**. Autorul primei z., intitulată *El Jardin de Falerina* (1649), este Calderon de la Barca. Z. cunoaște o mare înflorire pînă la mijlocul sec. 18, cînd începe să decadă ca urmare a pătrunderii și răspîndirii în Spania a operei it. În sec. 19 se produce un reviriment al genului, construindu-se în 1856 la Madrid *Teatro real de la Zarzuela*. Actualmente, termenul z. denumește în egală măsură spectacolele de tip tradițional și cele de operetă* sau revistă*. (C. A. B.)

zdrăngănita, joc* popular românesc, de perechi, răspîndit, pe o arie limitată, în centrul Transilvaniei (zona Mureșului mijlociu). Perechile sînt liber repartizate în spațiul de joc; partenerii, situați față în față, se țin de talie sau de umeri. Jocul constă în bătăi pe loc, în contratimp*, alternînd cu învîrtituri rapide, cu pași simpli, în ambele sensuri. Are ritm* binar* și mișcare vioaie. Face parte din categoria jocurilor de învîrtit (v. *învîrtita*). (C. C.)

zero. Semnul corespunzător 0, cu unele modificări de grafie sau adausuri, comportă semnificații diferite: **1.** coardă* liberă (z. alungit). **2.** Flajcolet **(1)** natural (z. rotund, minuscula „o", sau cerculeț). **3.** *Daumen** (z. cu o liniuță în partea inferioară). **4.** Loc neacomp. acordic în cifrajul* basului continuu*. Sin.: *taslo solo**. **5.** Acord* micșorat* în teoria armonică a lui G. Weber (un z. mic, înaintea și deasupra unei litere minuscule; ex. °*c=c—es—ges*). **6.** Acord minor* cu terță* și cvintă*, considerînd descendentă *(Moll unter)* construcția acordului de la sunetul principal aflat în partea superioară (ex. °*e=e—c—A*), în cifrajul armonic din teoria Oettingen-Riemann. Ținînd seama de concepere a tradițională a sunetului principal ca sunet fundamental (inferior), se întîlnește și desemnarea ascendentă a acordului minor (ex. °*a=A—c—e*). **7.** Acord minor, pe treptele* principale, în cifrajul funcțiilor **(I, 1)** riemanniene (un z. înainte și deasupra majusculei; ex. °T, °S, °D). (G. F.)

zgomot (fr. *bruit*; it. *rumore*; germ. *Geräusch*; engl. *noise*) **1.** În mod obiectiv, sunet* (vibrație*) sau suprapunere de sunete (vibrații) cu intensitate*, frecvență* și spectru de armonice*, care creează o stare de nedeterminare, cu deosebire datorită variațiilor dezordonate în timp. **2.** În mod subiectiv, sunet (vibrație) nedorit, care nu este util din punct de vedere psiho-fiziol. unui ascultător sau care produce o senzație supărătoare. În anumite cazuri sau situații, o emisie sonoră care pentru fiz. are caracter de z. (foșnetul frunzelor, z. unei cascade etc.) poate fi dorită, utilă sau plăcută unui ascultător. Invers, sunetele perfect muzicale pot fi nedorite și chiar supărătoare aceluiași ascultător, fiind apreciate ca z. ■ În muzică, z., fie dorit, fie inevitabil, este mult mai prezent decît se crede îndeobște: a) nu este practic posibilă nici o emisie de sunet muzical, principial cît de pură, care să nu conțină o anumită cantitate de z. (v. timbru); b) atacul **(1)** marcat al unui sunet la instr. cu arcuș și la altele începe cu un z.; c) destule instr. folosite în orch. de toate genurile și în fanfare emit. z. încadrabile în definiția fizică (unele instr. de percuție* și pseudo-instr.); d) în ultimele trei decenii și-au făcut loc în muzică, mai ales în cea funcțională (radio, cinema) etc.), z. naturale și din viața cotidiană, manipulate după tehnici de înregistrare* moderne etc.; e) z. și efecte noi de același gen au fost create cu ajutorul aparatelor electronice (v. *concretă; electronică, muzică*). **3.** Z. *alb*, v. *alb, sunet*.

Bibliogr.: Winckel, F., *Vues nouvelles sur le monde des sons* (trad. din lb. germ. de A. Moles și J. Lequeux), Paris, 1960; Ursoniu, C. și Dumitrescu, C., *Poluarea sonoră și consecințele ei*, Cluj, 1976; STAS 1957/2—74, *Acustică subiectivă*; STAS R 9779—74, *Acustică psiho-fiziologică*. (D. U.)

zicală (în folc. rom.), termen echivalent cu execuție instrumentală și, p. ext., cîntare vocală. *A zice* „a cînta" („Flueraș de os /Mult zice duios / Flueraș de fag / Mult zice cu drag"); „mai zi ceva".

Bibliogr.: Alecsandri, V., *Poesii poporale. Balade, adunate și îndreptate de* ... Iași, [1]1852; [2]1853; Breazul, G., *Patrium Carmen*, Craiova, 1944; Costin, Miron, *Letopisețul Țării Moldovei*, ed.: Kogălniceanu M. (*Cronicele României*, II). (E.C.)

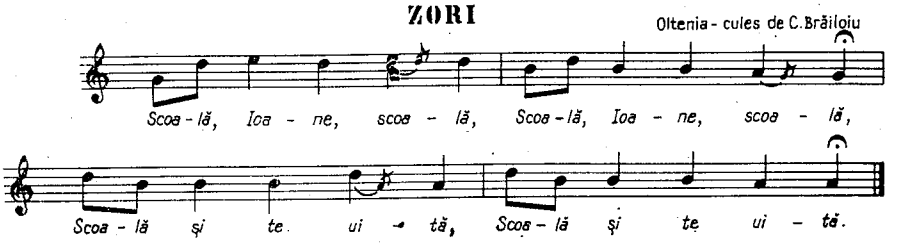
Zimbal (cuv. germ.) v. **țambal.**

Zink (cuv. germ.) v. **cornet.**

Znamennîi rospev v. **kriuki.**

zo, denumire dată în muzica psaltică (v. bizantină, muzică) unuia din cele șapte sunete, care corespunde lui *si**. (T. M.)

zori, cîntec ceremonial funebru din categoria numită de popor „ale mortului". Se cîntă în grup de femei „numite", care nu fac parte din familia defunctului, pe alocuri în două grupe, antifonic (v. antifonie). Înainte de răsăritul soarelui, femeile se așează în colțul casei defunctului, cu fața spre răsărit, și intonează **z.** cu glas puternic („strigă **z.**"). În unele sate, femeile „strigă **z.**" stînd pe un loc înalt, după ce l-au intonat în casă, apoi îl mai cîntă „după înmormîntare" (Marian, Mangiuca). Textul poetic, de o mare frumusețe, este o invocare către zori de a nu se ivi pînă nu se pregătesc cele necesare pentru înmormîntare; urmează apoi descrierea drumului în lumea dezumanizată, unde nu e nici milă nici dor, descrierea momentelor ceremoniale, anunțarea morții prin „Nouă răvășele / Arse-n cornurele" (pecetluite), descrierea durerii celor rămași și invocarea mortului de a nu pleca. Textul se desfășoară în formă dialogată, pe două planuri, fiind și aici un motiv care revine la fiecare secvență („Zorilor, surorilor", zorile socotite, de data aceasta, în concepția pop., zîne, ființe binefăcătoare). Melodiile sînt variate în cele trei zone în care se mai păstrează (Oltenia, Transilvania, Banat) și au o factură arhaică; pre- sau pentatonică*, silabism, ritm regulat, mișcare lentă, sistem **(II, 6)** *parlando rubato,* sunete mult lungite, susținute în forte, ceea ce accentuează atmosfera dram. În unele zone, prin prelungirea notei finale, de către fiecare grup, în timp ce cîntă următorul, se naște o polif. primară, pe baza principiului burdonului **(1).** V.: *bocet; cîntecul bradului; repertoriu* **(2).**



Bibliogr.: Marian, S. Fl., *Înmormîntarea la români,* Buc., 1892; Mușlea, I., Bîrlea, Ov., *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarul B. P. Hasdeu,* Buc., 1970; Brăiloiu, C., *„Ale mortului" din Gorj,* Buc., 1936; Pop, M., *Mitul mariitreceri,* în: *Folclor literar,* vol. 2, Timișoara, 1968; Lorinț, F. și Kahane, Mariana, *O ipostază a Ursitoarelor în credințe și ceremonialuri,* idem; Crețu, V., *Mitul „marelui drum" în cîntecele ceremoniale din Banat,* idem; Ursu, N., *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului,* Buc., 1958; Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor,* Buc., 1964; Cocișiu, Il., *Cîntece populare românești,* Buc., 1960; Bartók, B., *Rumanian folc music,* Hague, 1967. (E. C.)

zuralia, joc* popular românesc, întîlnit în jud. Buzău și Vrancea. Este o variantă de horă pe bătaie și se joacă în cerc mixt cu mîinile prinse în lanț. Are ritm binar* sincopat și melodie proprie. Mișcarea este vioaie, cu pași bătuți executați cu deplasare pe direcția inversă rotirii acelor de ceasornic. (C. C.)

Zunge (cuv. germ. „limbă") v. **ancie.**

zurnă, instrument de suflat răspîndit la popoarele orientale. Este confecționat din lemn și are 7—8 deschizături pentru degete pe partea superioară și încă unul pe partea inferioară (dedesubt). Are ancie* dublă. Sunetul produs este ascuțit, pătrunzător, chiar strident. Este probabil strămoșul cromornei* și al chalumeau*-ului. S-a întîlnit în trecut și în Dobrogea. Sin. = *surlă.* (L. B.)

Zymbelstern (cuv. germ.) v. **crotale.**

6000
R100

8500

ANTICARIAT Iași

Tehnoredactor : OLIMPIU POPA

Coli de tipar 33,25.
Bun de tipar 24.III.1984.

C. 20 — I. P. „INFORMAȚIA"
Str. Brezoianu Nr. 23—25,
București